







TÍTULO: **Espacios Escénicos en Andalucía. Análisis del Programa de Infraestructuras Escénicas de Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1996-2015**

AUTOR: Gonzalo Díaz García

TUTOR: Gabriel Bascones

TITULACIÓN: Grado en Fundamentos de la Arquitectura, Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla.

AÑO ACADÉMICO: 2018-2019



## INDICE

1. Cuestiones Previas. Introducción.
  - Resumen
  - Palabras Clave
  - Abstract
  - Motivación, Relevancia y Oportunidad
  - Estado de la Cuestión
  - Ámbito de Estudio
  - Objetivos Generales y Específicos
  - Metodología
2. Programa de Infraestructuras Escénicas en Andalucía
  - Objetivos e Historia
  - Casos de Estudio
3. Modelo Teatral
  - Historiografía
  - Teatro a la Italiana
4. Programa de Infraestructuras Escénicas en Andalucía. Análisis Espacial
  - Exterior. Enclave y Relación con el Entorno
  - Interior. Programa
  - Interior. Envolvente
  - Interior. Sala
  - Interior. Ambiente
5. Conclusiones
6. Anexo. Catálogo de Proyectos
7. Bibliografía

## CUESTIONES PREVIAS

### INTRODUCCIÓN

#### RESUMEN

Andalucía, tras la llegada de la democracia y la entrada de España en la Unión Europea en 1986, experimenta, junto al resto de Comunidades Autónomas, una gran expansión cultural y económica que se traduce en un impulso de sus infraestructuras y equipamientos públicos. Durante años se acometen grandes proyectos de construcción y renovación de las líneas de comunicación de la Comunidad: carreteras, la línea de alta velocidad de tren, nuevas estaciones de ferrocarril como la de Santa Justa de Sevilla diseñada por Cruz y Ortiz, la renovación de los Aeropuertos de Málaga, de Ricardo Bofill; o Sevilla, de Rafael Moneo. Es significativo la elección de Andalucía, y en concreto Sevilla, como la sede para la Exposición Universal de 1992, escaparate de una nueva España que se abre al mundo.



En este clima de cambios y bonanza económica y ante la gran acogida de una nueva oferta cultural que no tenía cabida en los equipamientos existentes, ligados a las representaciones tradicionales andaluzas, escasos y ubicados en las ciudades más importantes, la Junta de Andalucía decide acometer proyectos que aumenten la oferta cultural de sus ciudadanos creando, en primer lugar, el Programa de Rehabilitación de Teatros, y finalmente, el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía.

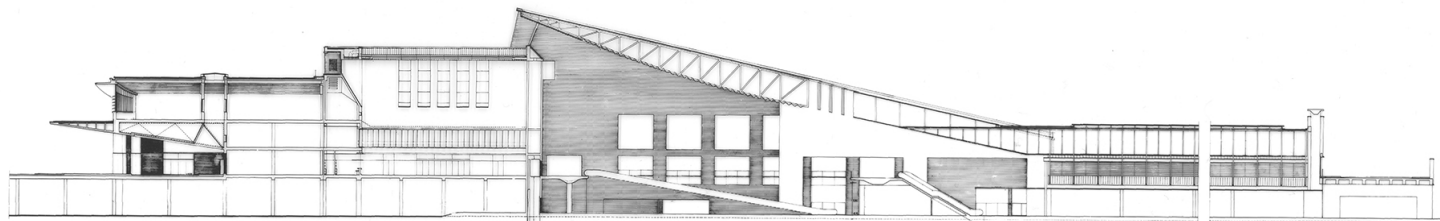
El Programa se basaba en la creación de una red de teatros, construyendo nuevos edificios, adecuando los existentes, y rehabilitando aquellos que tenían un valor arquitectónico, dando lugar a 88 proyectos. El objetivo no solo se basaba en la construcción de edificios, sino que además se pretendió dar uso a dichos equipamientos, creando la Red Andaluza de Teatros Públicos, Enrédate, que impulsaría y permitiría a las compañías de teatro acercar la cultura a más ciudadanos.



(1) Fotografía del Aeropuerto de San Pablo de Rafael Moneo

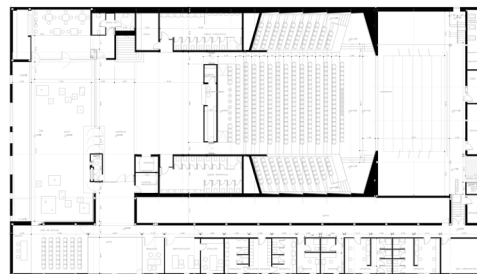
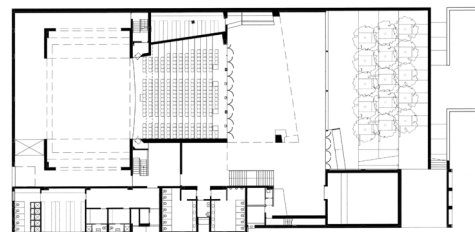
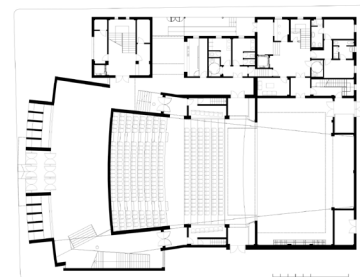
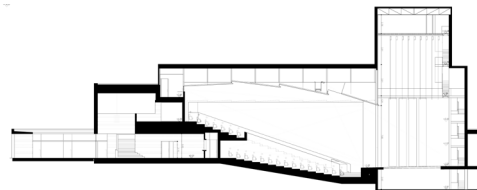
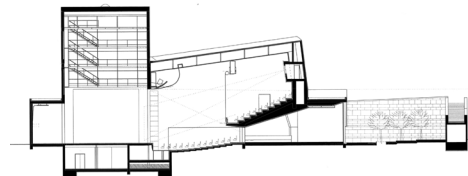
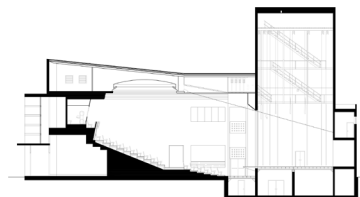
(2) Fotografía de la Estación de Ferrocarril de Santa Justa de Antonio Cruz y Antonio Ortiz

(3) Fotografía de la Estación de Ferrocarril de Santa Justa de Antonio Cruz y Antonio Ortiz



El espacio escénico, entendido como el lugar donde se lleva a cabo la acción teatral, se ha convertido en objeto de estudio y, por tanto, de numerosas modificaciones a lo largo de los siglos. Estos cambios, político-sociales, culturales, artísticos y tecnológicos, han dado lugar a diferentes modelos teatrales. La Junta de Andalucía tomó el modelo italiano como la base para el diseño de los nuevos proyectos, estableciendo una normativa que aportara homogeneidad a la red para que así todos los ciudadanos tuvieran acceso a la misma demanda cultural.

- (4) Sección Principal de la Estación de Ferrocarril de Santa Justa de Sevilla
- (5) Planta y Sección del Teatro de Los Palacios y Villafraanca
- (6) Planta y Sección del Teatro de Valverde del Camino
- (7) Planta y Sección del Teatro de Vera



El trabajo de investigación, recopilación de información de todos los proyectos que se ejecutaron, así como algunos que no se ejecutaron, el posterior análisis espacial de los mismos, planteado en varios apartados: relación con el entorno, los espacios servidores, y la sala, así como el análisis del funcionamiento de los teatros, mediante el estudio de su programación, nos ofrece una mirada crítica a partir de la que reflexionar sobre cómo ha funcionado el Programa, sus virtudes y desventajas respecto a otros modelos teatrales y cuál ha sido la respuesta del público andaluz ante él.

PALABRAS CLAVE: ESPACIO ESCÉNICO, TEATRO, ANDALUCÍA, ACTOR Y PÚBLICO, ESPACIOS CULTURALES

After the arrival of democracy and Spain joining the European Union in 1986 Andalusia, as the rest of the country's regions, suffered a great cultural and economic expansion that translates into a stimulus of its infrastructures and public facilities. For years, large construction projects and transport lines renovations are undertaken: roads, high-speed train, new railway stations like Sevilla's Santa Justa, designed by Cruz and Ortiz, and airports such as Málaga's by Ricardo Bofill or Seville's by Rafael Moneo. It is significant the election of Andalusia's (and Seville's in particular) as the host for Expo '92, showcasing a new Spain open to the world.

In this atmosphere of change and economic boom, and in the face of the great reception of a new cultural offer that had no place in the existing facilities - tied to Andalusian traditional representations, scarce and located at the main cities - Andalusia's government decides to embark upon projects enriching its citizens cultural offer by creating, firstly, the Theatres Rehabilitation Program and, eventually, the Program of Performing Arts Infrastructures of Andalusia.

This program was based on the creation of a theatres network, building new structures, adapting the existing ones, and rehabilitating those with ar-

chitectural value, giving place to 88 projects. The goal was not only the construction of buildings, but also putting to use said facilities, creating the Andalusian Network of Public Theatres, Enrédate, that would promote and allow theatre companies to bring the culture close to more citizens.

The scenic space, meaning the place where the theatrical act is carried out, has become an object of study and, hence, of multiple alterations through the centuries. These changes, socio-political, cultural, artistic and technological, have provoked different theatrical models. Andalusia's government took the Italian example as the base for the design of new projects, establishing a set of regulations that would bring homogeneity to the network so that every citizen would have access to same cultural demand.

The investigation, collection of information of all executed projects - as well as some that were not -, their subsequent spatial analysis, outlined in several parts: relationship with its environment, its facilities, and the room; and the study of the theatres' functioning by researching their programming, offers us a critical view from which to reflect on how the Program has worked, its virtues and disadvantages with respect to other theatrical models, and what the Andalusian public's response has been.

## MOTIVACIÓN

El interés de este estudio nace como todo trabajo de investigación, desde el desconocimiento del punto final del mismo. El teatro, el espacio escénico, es entendido como el lugar en el que alguien se muestra y expresa sentimientos de diversas formas, lo cual ha sido para mí una incógnita en la que me he visto inmerso durante su exploración.

Tras mis once años de estudiante de piano en el conservatorio, pude observar y comprender la importancia de la relación entre el artista y el público que la disposición y composición del espacio propone. Por tanto, desde este acercamiento personal en el que he interactuado con la estructura del escenario, se encuentra mi motivación que se transforma en oportunidad de investigación.

Posteriormente, acostumbrado a los espacios escénicos tradicionales a los que había tenido la oportunidad de asistir, como el Teatro de la Maestranza, o el Teatro Lope de Vega de Sevilla, comprendí que me resultaban más interesantes aquellos espectáculos en los que el espacio permitía interactuar al público con la muestra artística, fuera musical, danza, o teatro. Esto se tradujo en mi interés por los espacios escénicos no proyectados como tal, o más bien, por los conciertos o espectáculos que no se realizaban en edificios pensados y diseñados para ello.

Sin embargo, afirmar esto sin tener un gran conocimiento de los espacios escénicos, cómo funcionan y cómo la arquitectura permite o no establecer esas relaciones entre público y actor, podría entenderse como una conclusión muy generalista.

## RELEVANCIA Y OPORTUNIDAD

Hoy en día, debido a los numerosos cambios sociales y las sinergias culturales que se producen, las expresiones de teatro, música y danza han evolucionado hacia un espectáculo menos estandarizado, más libre y menos condicionado por el espacio escénico en el que se representa. El artista configura su propio espacio- ya no es solo un teatro, sino que una calle, iglesia o estadio de fútbol se han convertido en nuevos espacios escénicos- en relación a las emociones que quiere transmitir. Esto da lugar a espectáculos en los que el público interactúa con los artistas hasta llegar a formar parte de la escena.

En la búsqueda por entender cómo estos cambios no eran tan apreciables en Andalucía, y tras descubrir de la mano del tutor esta iniciativa pública, se decide estudiar el Programa de Infraestructuras Escénicas por el que apostó esta Comunidad.

No existe gran documentación sobre el Programa salvo unas publicaciones que recogen, en líneas generales, su actuación, por lo tanto, la realización de un estudio en el que se analiza cómo se construyeron, cómo han funcionado, qué modelo teatral se utilizó y por lo tanto, qué relación público-actor se proponía- compara y compila numerosa información sobre esta iniciativa supone una gran oportunidad de investigación.

Paralelamente a esta cuestión, este documento permite dar visibilidad y un mejor acceso a este esfuerzo económico y cultural realizado por la Junta de Andalucía.





## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para la ejecución del Programa se realizaron numerosos estudios previos sobre el estado de la Red Andaluza de Teatros Públicos.

Anterior a éste, existieron otros programas como el Plan de Rehabilitación de Teatros, cuyas intervenciones sí han quedado recogidas en diferentes publicaciones- como el libro *Arquitectura Teatral y Cinematográfica: Andalucía 1800-1990*<sup>1</sup>, o *Arquitectura teatral en España*<sup>2</sup>- y portales Web- como la web de la Junta de Andalucía desde la que se puede obtener información, tanto de planimetría, fotográfica, y datos, de la inmensa mayoría de las rehabilitaciones que se llevaron a cabo.

Sin embargo, sobre el Programa de Infraestructuras Escénicas no ha existido más información que la citada en tres publicaciones editadas por la mencionada Consejería de Cultura, durante la construcción de los primeros proyectos, en las que se contaban los objetivos del plan, la lista completa de los proyectos que se pretendían acometer, cifras económicas de los presupuestos que se habían pactado para la elaboración y construcción de los mismos, y alguna documentación planimétrica y fotográfica de una selección mínima de proyectos.

La última de estas publicaciones, *Arquitectura Escénica: presentación*<sup>3</sup>, y

la primera que vamos a comentar, por su nivel de recopilación, se centraba en enumerar las numerosas intervenciones y el esfuerzo económico que la Junta de Andalucía había hecho durante años, no solo con el Programa de Infraestructuras Escénicas, sino con anteriores proyectos entre los que destacaba el Plan de Rehabilitación de Teatros.

En esta revista se resumía, además, la información de cuatro publicaciones de las cuales ya se habían editado, y las restantes estaban en redacción- en las que se expondrían proyectos de entre todas las propuestas y planes que se habían elaborado. Estas publicaciones en redacción no se finalizaron, dejando la idea inicial, y el poder ofrecer una visión global de los proyectos a medio hacer.

Estas dos publicaciones<sup>4,5</sup> eran más arquitectónicas y recopilaban planos, fotografías o maquetas si todavía no se habían construido, así como pequeñas memorias elaboradas por los propios arquitectos sobre los proyectos. Cada una de las publicaciones contenía 14 proyectos. Sin embargo, en lo que respecta al Programa de Infraestructuras Escénicas, solo se aportó información sobre 19 de la totalidad de 88 proyectos que se habían desarrollado.

Por lo tanto, este trabajo de investigación arranca desde el desconocimiento

de la inmensa mayoría de los proyectos, con el objetivo, entre otros, de poder recopilar información sobre ellos y así poder ofrecer una visión general de las propuestas que se llevaron a cabo, finalizando, de alguna manera, la tarea que ya comenzó la Consejería de Cultura con la elaboración de las publicaciones.

Para el análisis de los proyectos del Programa se ha hecho necesario contextualizar históricamente los modelos teatrales que se han desarrollado. El espacio escénico ha sido objeto de numerosos estudios a lo largo de la historia. Desde el teatro griego, hasta los modelos teatrales contemporáneos, la tipología ha ido modificando su composición, forma, distribución, sección, etc. debido a los numerosos cambios sociales, culturales, políticos y tecnológicos que se han producido. Sobre la tipología teatral se han escrito y recopilado tratados- además de la propia existencia física, o sus ruinas, que dan muestra de ello- como por ejemplo el *Libro V*<sup>6</sup> de Vitruvio, desde el capítulo tercero al noveno, donde se cuenta la disposición del público, la ubicación del teatro en la ciudad, o prematuros estudios sobre la acústica entre otros aspectos.

La muestra de los diferentes modelos teatrales que han existido a lo largo del tiempo nos permite alcanzar y definir

el modelo teatral a la italiana, que se establece como base para los edificios teatrales que construyó el Programa de Infraestructuras Escénicas. Para este desarrollo histórico, se ha partido de las ideas recogidas en el libro *El teatro: desde la antigüedad hasta el presente*<sup>7</sup>, de Cristian Gaehde, *Espacios Escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*<sup>8</sup>, de Máximo Brioso Sánchez, y Juan Carlos Hidalgo; u otros textos de personalidades concretas como Appia, recopiladas en la tesis *El teatro como espacio*<sup>9</sup>, de Felisa de Blas Gómez.

1. *Arquitectura teatral y cinematográfica: Andalucía 1800-1990*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.

2. *Arquitectura teatral en España*: exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU: diciembre 1984-enero 1985. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1984.

3. Calvo Payato, Carmen, and Brandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.

4. Calvo Payato, Carmen, and Brandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica 00*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

5. Calvo Payato, Carmen, and Brandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica 01*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.

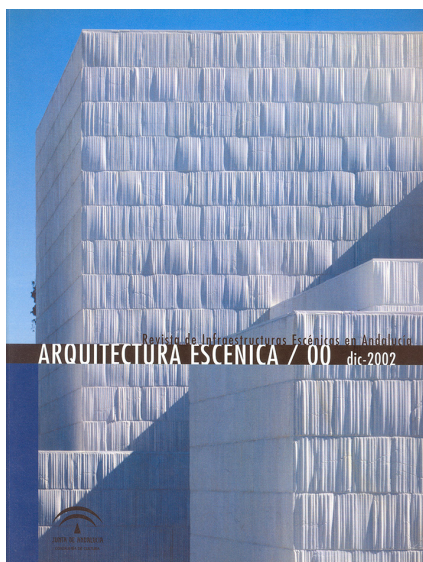
6. Vitrubio Polión, Marco, Perrault, Claude, and Castañeda, Joseph. *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. ED. facs. Sevilla: Extramuros, 2007.

7. Gaehde, Cristián. *El teatro: desde la antigüedad hasta el presente*. [2a ed.]. Barcelona: Labor, 1930.

8. Brioso Sánchez, Máximo, and Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental* Sevilla: Consejería de Cultura; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004.

9. Blas Gómez, Felisa de. "El teatro como espacio." Fundación Caja de Arquitectos, 2009.





## AMBITO DE ESTUDIO

La investigación de este trabajo se centro en el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía que empezó a desarrollarse en 1996 y cuyo objetivo fue la realización de 88 proyectos repartidos por toda la comunidad.

Como punto de partida, la búsqueda del entendimiento espacial de los espacios escénicos daría lugar a un trabajo de investigación y posterior análisis interminable, al existir excesivas referencias en todo el territorio, además de falta de originalidad, puesto que, como ya hemos comentado anteriormente, existen muchas publicaciones que realizan esa labor de estudio tipológico y comparación entre las mismas. Lo mismo ocurriría con el estudio funcional, referidos a la programación teatral de ellos, debido a la dificultad para obtener dicha información, y el gran número de proyectos que se deberían estudiar. Así, se asume que el estudio debe delimitarse, y el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía recoge todos los requisitos para ser el ámbito de estudio de este trabajo.

El Programa lleva implícitos criterios de acotación que delimitan el ámbito de estudio. En primer lugar, la localización geográfica, Andalucía, nos reduce el campo de investigación a un número reducido de municipios, de escala pe-

queña o intermedia- dejando así fuera los teatros de mayor escala de grandes ciudades- que configuran una red de teatros homogénea extendida sobre un territorio que carecía de ellas. En segundo lugar, se trata de un Programa de iniciativa pública, definidos por un modelo teatral concreto, en los que se apostaba por unos mínimos programáticos que aportarían homogeneidad a los proyectos.

La necesidad de acotación del trabajo hace indispensable reseñar en este apartado, aquellos ámbitos que no se van a investigar durante el desarrollo del mismo, y que nos permitirían abrir la puerta hacia nuevos campos de estudio, que complementarían y aportarían más valor al trabajo realizado. Dos son los ámbitos que aportan mayor interés.

Primero, la construcción de teatros de iniciativa privada, y cómo difieren estos, a nivel espacial y programático, así como económico, de los teatros de iniciativa pública. Segundo, los aspectos no analizados de los teatros del propio Programa de Infraestructuras Escénicas: dotación escénica de los teatros, soluciones técnicas, constructivas y estructurales, etc.

## OBJETIVOS

### Objetivo Principal:

- Descripción, y análisis crítico del Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía. Obtener una visión general crítica de los diferentes espacios escénicos que se ejecutaron, así como de los que quedaron sin construir. Además, no se trata únicamente de reconocer el valor espacial de los edificios construidos, sino de entender el fin con el que el Programa se inició, cómo se ha desarrollado, y cuál ha sido su resultado en estos primeros años.

### Objetivos Específicos:

- Descripción y análisis crítico de los objetivos y planteamiento del Programa. Explicación de las características del plan, en qué consistió, en qué contexto se lleva a cabo, cómo se elabora, qué modelo teatral se impone, qué resultados a nivel de programación teatral se han obtenido, cuál ha sido la respuesta del público, etc. Se trata por tanto de características del Programa en sí, y no tanto, de los proyectos que se ejecutaron

- Análisis de la implementación del Programa de Infraestructuras: grado de ejecución o realización del mismo. Cómo se ha desarrollado y qué proyectos se han ejecutado.

- Contextualización del modelo teatral aplicado en la evolución histórica de del arte escénico.

. Análisis arquitectónico y espacial de las propuestas ejecutadas. Análisis exterior respondiendo a cuestiones como dónde se ubica en la ciudad, qué relación tiene con el entorno o qué ha generado a su alrededor. En segundo lugar, estudio de los espacios que rodean a la sala, como elemento principal del espacio escénico- estos espacios son los camerinos, el foyer, o los espacios de acceso- y finalmente, análisis de la sala, atendiendo a aspectos de distribución, composición, forma y sección, así como otros aspectos más técnicos como la materialidad. A su vez, el estudio de la sala lleva consigo un apéndice en el que se explica la importancia de la composición de la sala en la relación entre el público y el actor, y las diferentes formas de interrelacionar y percibir el espectáculo, a partir de la comparación de los modelos italianos construidos dentro del Programa, con modelos teatrales alternativos de principios del Siglo XX, que supusieron una ruptura con el teatro tradicional.

- Elaboración de un catálogo planimétrico y fotográfico de las obras realizadas. Material de análisis, así como un plano en el que se disponen todos los proyectos a la misma escala, para poder compararlos de una manera más gráfica.

## METODOLOGÍA

### Para el conocimiento del Programa

- Estudio de fuentes bibliográficas específicas. Publicaciones editadas por la propia Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, obtenidas en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, o aportadas por personal de la administración y técnicos especializados.

- Recopilación de información y documentación de fuentes directas: estudios de arquitectura, administraciones responsables, principalmente ayuntamientos, personal de la administración promotora o técnicos especializados como sido Miguel Bretones del Pozo, arquitecto de varios de los proyectos del Programa, o Juan Ruesga, arquitecto, escenógrafo, antiguo director de Centro Andaluz de Teatro, y asesor para el Programa de Rehabilitación de Teatros Públicos de la Junta. En algunos casos, se ha recopilado información de proyectos que aparecían en las publicaciones nombradas, con la intención de obtener un mayor entendimiento, así como una visión más completa de los proyectos.

### Para la contextualización teórica:

- Estudio de fuentes bibliográficas y digitales generalistas. Se ha optado por publicaciones de carácter descriptivo, que aportaran una visión muy gene-

ral del contexto en el que se desarrollaron los diferentes modelos teatrales, poniendo un mayor énfasis en la definición de cada uno de los elementos espaciales que componen la tipología teatral.

### Para en análisis crítico:

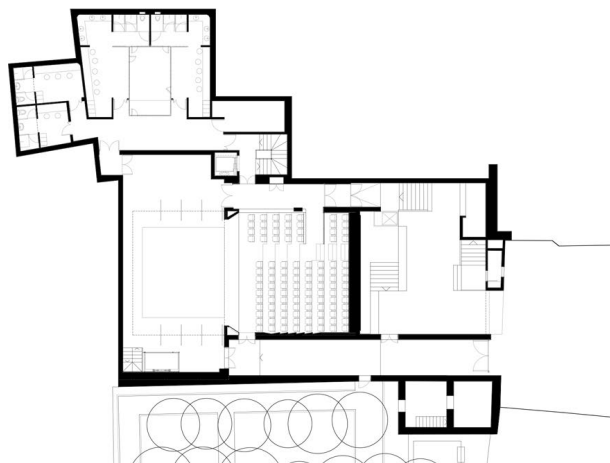
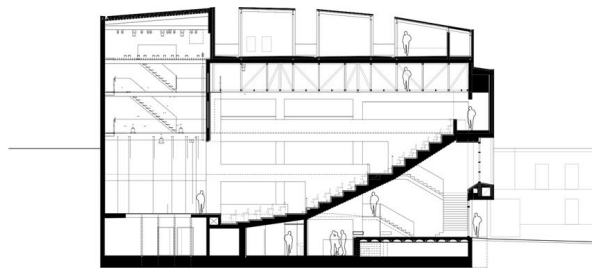
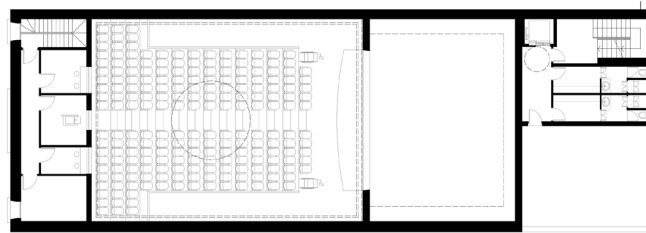
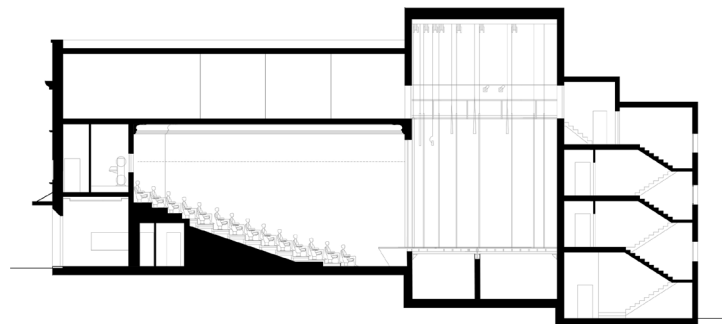
- Análisis comparados de la información recopilada y los modelos históricos. Estudio espacial de los teatros segmentado en tres fases: primero, una mirada exterior analizando su ubicación en los municipios, así como la relación con su entorno. En segundo lugar, el estudio de los espacios que envuelven la sala, sus relaciones espaciales, composición y forma, además de recorridos y accesos. Por último, el análisis de la sala, como espacio principal de la tipología, analizando planta y sección, los diferentes elementos que componen el espacio, sus mínimos programáticos y sus posibilidades teatrales.

### Elaboración de catálogo:

- Realización de fichas de carácter descriptivo de los proyectos estudiados, aportando planimetría y documentación fotográfica- únicamente fotográfica cuando no se ha podido obtener planimetría- utilizada como base para su posterior análisis y comparativo. Elaboración de plano comparativo de los proyectos a la misma escala.

# FUENTES DE LAS IMÁGENES

- (1) Estudio Rafael Moneo
- (2) (3) (4) Estudio Cruz y Ortiz
- (5) (7) (11) (12) Aportados por el Estudio
- (6) (8) Calvo Poyato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. Arquitectura escénica 01 . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003
- (9) Twitter James Rhodes
- (10) Web de la Junta de Andalucía



(11) Planta y Sección del Teatro de Villa del Río, del arquitecto Miguel Bretones del Pozo  
(12) Planta y Sección del Teatro de Montellanos, del arquitecto Juan Ruesga

## PROGRAMA DE INFRAESTRUCTURAS ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA

### OBJETIVOS E HISTORIA

La Consejería de Cultura, atendiendo a la demanda social de Espacios Culturales andaluces, decidió comenzar un plan para la construcción, así como rehabilitación, de equipamientos cuyo uso fuera, principalmente, escénico. Esta red de espacios escénicos pretendía aumentar las posibilidades socio-culturales de pequeños y grandes municipios en los que no existían dichos espacios, o los existentes estaban muy deteriorados y no daban lugar a representaciones teatrales, así como otros tipos de espectáculo más actuales.

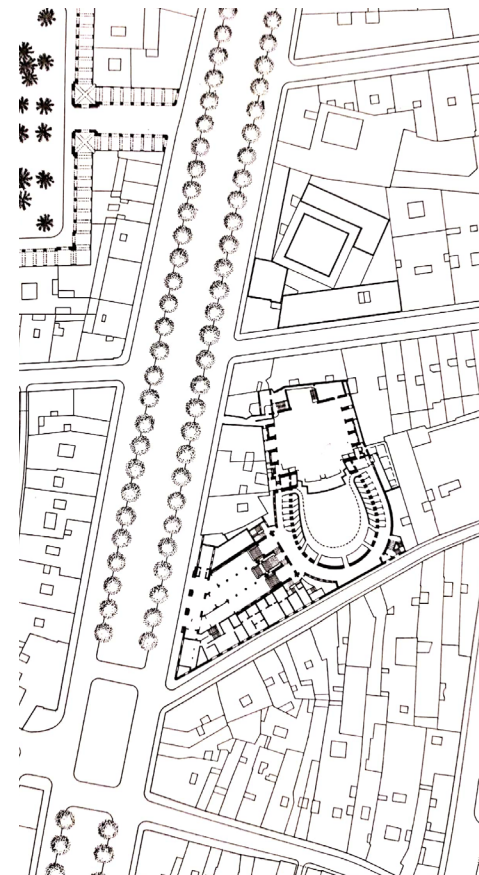
En convivencia con las ricas expresiones culturales locales tradicionales, tan abundantes en el las poblaciones medias y menores del territorio andaluz, de indiscutible valor, y con las que no pretendían rivalizar o cuestionar, este programa trataba de hacer llegar a los habitantes de dichas localidades una oferta multicultural muy variada y diferente, a las cuales antes no habían

tenido fácil acceso, teniendo que desplazarse a las grandes ciudades. Teatro, danza y música estarían al alcance de todos, además de la disponibilidad de nuevos espacios en los que también tienen cabida las representaciones más tradicionales con las que el público estaba más familiarizado.

El Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, objeto de estudio de este trabajo y que posteriormente vamos a analizar en todos sus aspectos, tanto funcionales, como espaciales, comenzó en 1996. Sin embargo, para entender el objetivo de este, hay que reconocer inicialmente la importancia que la Consejería de Cultura dio a la difusión de las representaciones escénicas en nuestra comunidad, que no comenzó con este Programa, sino años antes.

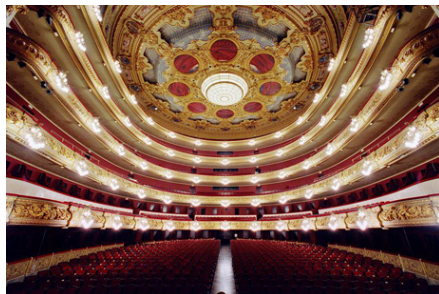
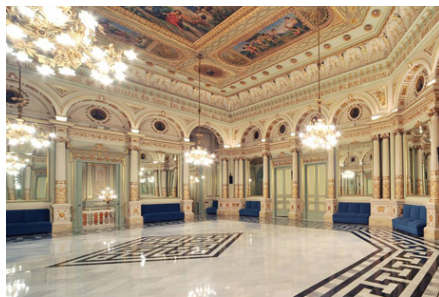
Esta iniciativa comenzó mediante el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos de los Ministerios de Cultura y Obras Públicas, tratándose de un plan a nivel nacional, y en el que se llevaron a cabo intervenciones tan importantes como la rehabilitación del Gran Teatro Liceo de Barcelona. Posteriormente, el Gobierno Central traspasó las competencias a las Autonomías en 1986, de manera que el plan fue continuado por las Consejerías de Cultura y Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía.

(1) Plano de Situación del Gran Teatro Liceo de Barcelona





(2) Fotografías interiores y exterior del Gran Teatro Liceo de Barcelona



*“El Programa de Rehabilitación de Teatros se lleva a cabo a través de las Consejerías de Cultura y Obras Públicas y Transportes que establecen un marco de colaboración institucional para su desarrollo y financiación económica.*

*El principal objetivo que persigue este Programa es la recuperación de aquellos teatros de titularidad pública de interés arquitectónico que, de formas mas favorable, puedan dar respuesta a la demanda cultural de los ciudadanos andaluces. Esta línea de actuación va encaminada a crear una Red de Teatros Públicos en Andalucía que reúna las condiciones idóneas para impulsar la actividad escénica en nuestra comunidad, a la vez que se incrementa el patrimonio público en materia cultural.*

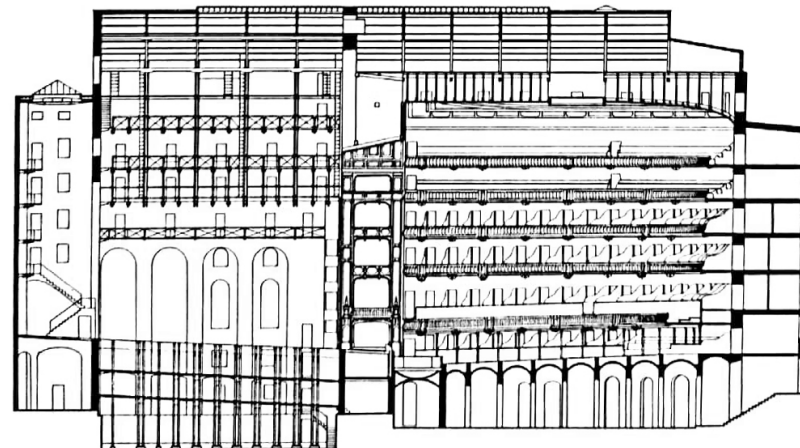
*Por otro lado, los Ayuntamientos propietarios de los edificios a rehabilitar participan de forma decisiva en cada una de las actuaciones, desempeñando un importante papel durante la ejecución de las obras y posteriormente, rentabilizando su uso como espacios dedicados al fomento de las artes escénicas.*

*El criterio de selección de los teatros que han formado parte del Programa de Rehabilitación viene determinado por varios factores; de una parte, la iniciativa municipal de poner a disposición del Programa su patrimonio edi-*

*ficado, incluso en ocasiones, precedido por la adquisición del inmueble a sus legítimos propietarios.*

*De otra, la necesidad de vertebrar el territorio andaluz de forma homogénea y solidaria, extendiendo las actuaciones a toda la comunidad autónoma, o al menos, a aquellos puntos geográficos más relevantes desde el punto de vista demográfico y de actividad económico-social.”<sup>1</sup>*

(3) Sección del Proyecto de Rehabilitación del Gran Teatro Liceo de Barcelona



1. Calvo Poyato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. pp. 11-12

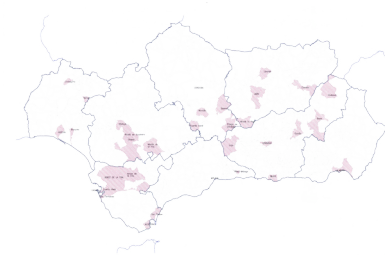
Este Programa- tras el estudio del patrimonio teatral andaluz, recogido entre otros documentos, en la publicación editada por la Dirección General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura en 1990, “Arquitectura teatral y cinematográfica en Andalucía. 1800-1990”,<sup>1</sup>- supuso la intervención en 31 teatros en la Comunidad Autónoma.

Cabe destacar aquí el estado de deterioro notable en el que se encontraban, acompañado por el abandono y la escasez de instalaciones, e incluso la pérdida de un correcto funcionamiento espacial debido a las diferentes modificaciones a las que se habían sometido muchos de estos edificios. Por otro lado, aquellos inmuebles que se encontraban en mejor estado no se adecuaban a las necesidades actuales de instalaciones y servicios culturales, incumpliendo la normativa vigente existente.

En definitiva, este Programa consiguió volver a poner en valor el patrimonio edificado, que se ha recuperado y devuelto al uso cultural en inmejorables condiciones, con el fin de ofrecer a los ciudadanos andaluces una oferta cultural estable y de calidad.<sup>2</sup>



Dentro de este Programa se acometieron obras de reforma tan importantes como las del Teatro Lope de Vega de Sevilla de Víctor Pérez Escolano y José María Becerra Romana, el Gran Teatro Falla de Cádiz, llevada a cabo por los arquitectos José Antonio Carbajal Navarro y Rafael Otero González entre 1986 y 1990, el Gran Teatro de Huelva de José Barba Quintero y José M<sup>a</sup> Morales, o el Teatro Isabel la Católica de Granada de Juan Ruesga. En estos proyectos, se puede observar como los arquitectos intentan recuperar, y volver a mostrar los teatros tal y como se inauguraron en el siglo pasado.



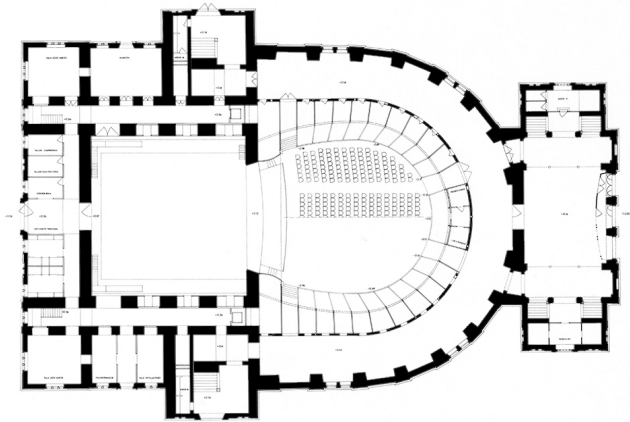
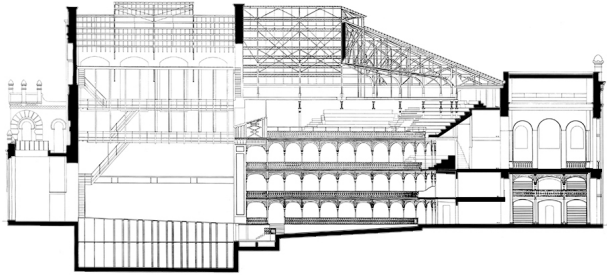
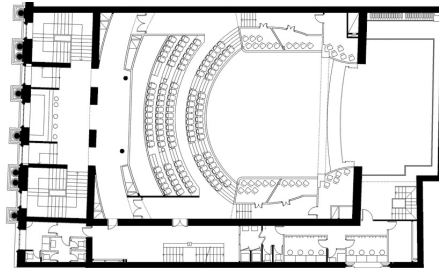
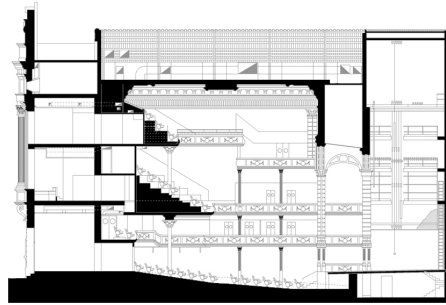
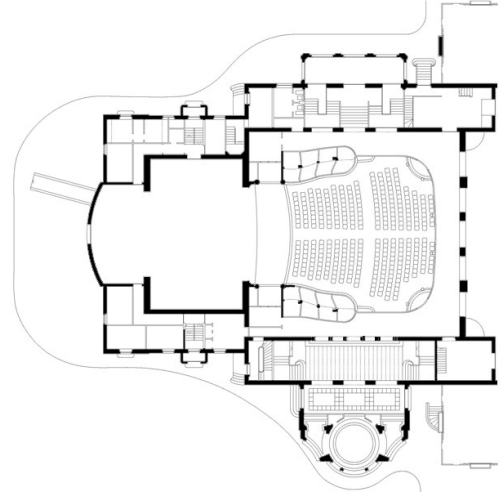
(3) Plano de Situación de los Proyectos Llevados a cabo por el Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos

1. *Arquitectura teatral y cinematográfica : Andalucía 1800-1990* . Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.

2. Calvo Poyato, Carmen, Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación* . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. pp-11-12





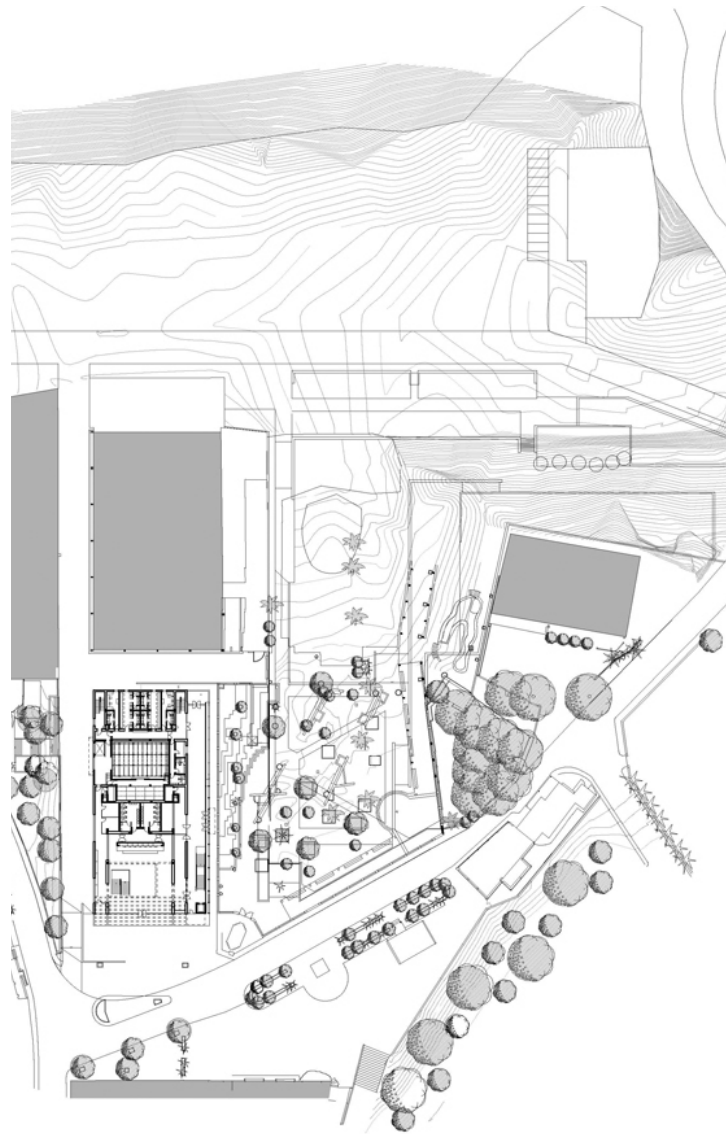


- (4) Fotografía exterior del Teatro Lope de Vega de Sevilla
- (5) Fotografía exterior del Teatro Falla de Cádiz
- (6) Fotografía exterior del Teatro Isabel la Católica de Granada
- (7) Fotografía interior del Teatro Lope de Vega de Sevilla
- (8) Fotografía interior del Teatro Falla de Cádiz
- (9) Fotografía interior del Teatro Isabel la Católica de Granada

- (10) Sección Principal del Teatro Falla de Cádiz
- (11) Planta del Teatro Falla de Cádiz
- (12) Sección Principal del Teatro Isabel la Católica de Granada
- (13) Planta del Teatro Isabel la Católica de Granada
- (14) Planta del Teatro Lope de Vega de Sevilla

Sin embargo, existen otros proyectos en los que la intervención ha sido más significativa y exhaustiva. En otros casos más extremos, y a pesar de que se incluyeran inicialmente en el Plan de Rehabilitación, debido al estado de deterioro en el que se encontraban fueron demolidos y se construyeron de nueva planta, como es el caso del Teatro Victoria de Nerva, proyectado por Enrique Abascal.

Casos similares a este- en el que se pudo mantener muy poco de la antigua edificación, que asumieron transformaciones urbanas que supusieron nuevas relaciones con el exterior, nuevos accesos, etc. y que por lo tanto dieron lugar a una imagen más moderna y renovada- pueden ser el Teatro Ideal de Baza, finalizado en 2001, de los arquitectos Félix de la Iglesia Salgado y Alfonso Ruiz Robles; el Teatro Mira de Amescua, de Guadix, proyectado por Francisco Martínez Manso y Rafael Soler Márquez; el Teatro Liceo de Baena, de Juan Cuenca Montilla, finalizado en 1999; la rehabilitación del Teatro de Las Cortes en San Fernando, finalizado en 1997, proyectado por Víctor Pérez Escolano, Ramón Garay Larrea, Francisco J. Márquez Pedrosa, Begoña Tavera Herrera y Juan José Vázquez Avellaneda o el Teatro Capitol de Córte-gana, de Aurelio del Pozo Serrano.

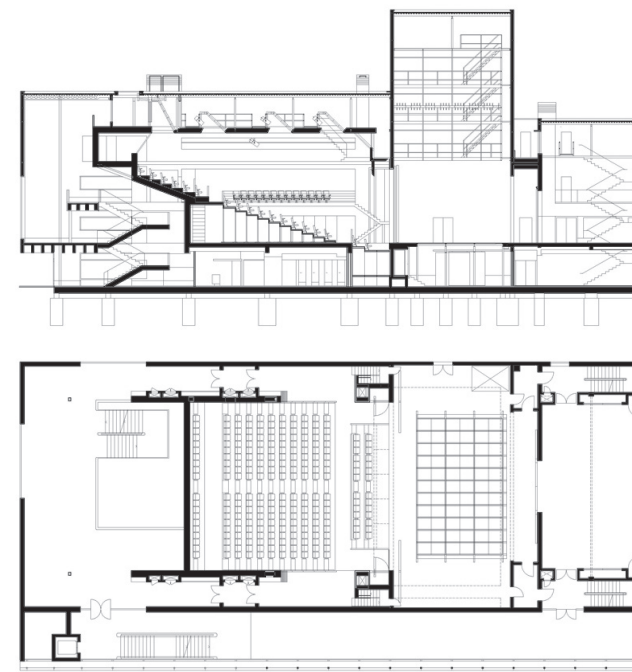


*“Las características del Teatro Victoria, de excesivo aforo y reducido interés arquitectónico, aconsejaron orientar la actuación hacia su sustitución, construyendo un edificio de nueva planta, cuyo programa contemplara las necesidades de una población como Nerva en materia de equipamiento teatral y cultural.*

*Para ello se diseñó un edificio adecuado al ámbito territorial en el que se instala, con un programa adecuado a las necesidades actuales de teatro, danza y música, además de incorporar algunos talleres y locales de ensayo solicitados expresamente por la Corporación Municipal.*

*El edificio se sitúa en la misma posición que el anterior, pero su menor longitud (6 metros menos) permite crear un espacio delantero más amplio que, unido al porche, crea un mejor acceso al vestíbulo principal.”*

Memoria del Proyecto

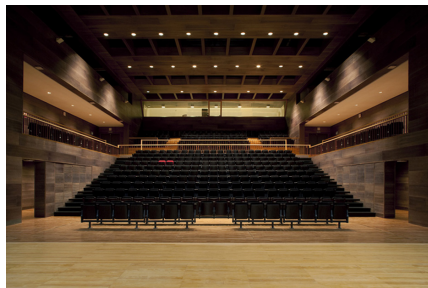


(15) Plano de Situación del Teatro de Nerva

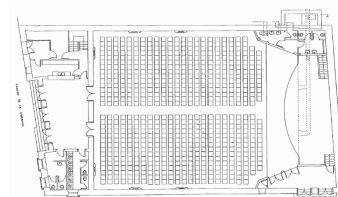
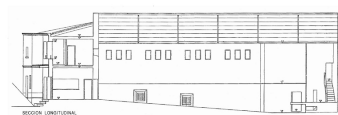
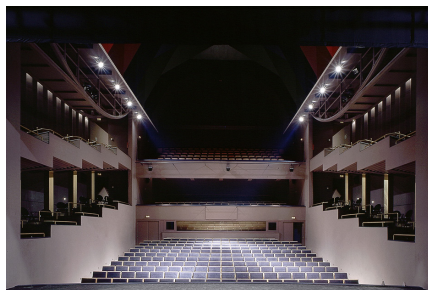
(16) Sección Principal del Teatro de Nerva

(17) Planta del Teatro de Nerva





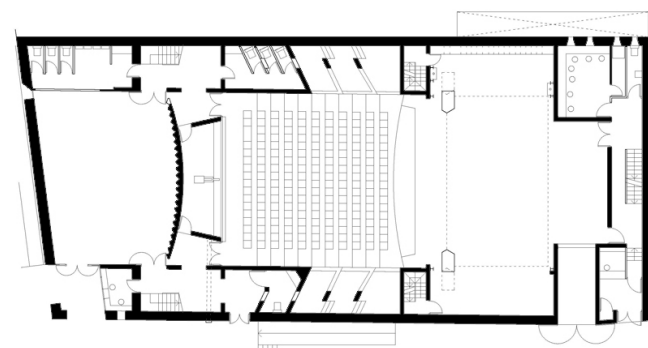
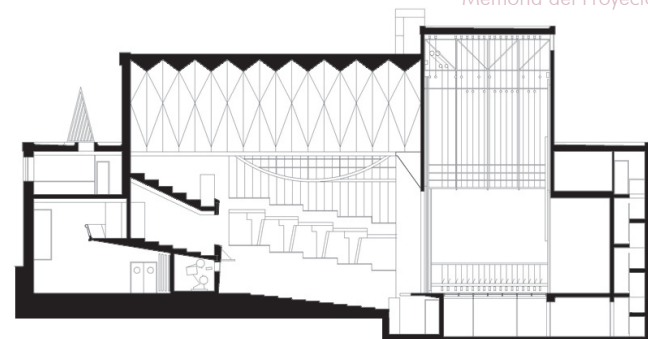
(18) Fotografía del Foyer del Teatro de Nerva  
(19) Fotografía de la Sala del Teatro de Nerva  
(20) Fotografía de la Sala del Teatro Capitol de Cortegana  
(21) Fotografía exterior del Teatro Capitol de Cortegana  
(22) Fotografía de la Sala del Teatro Capitol de Cortegana



“La intervención realizada ha incluido un solar colindante adquirido por el Ayuntamiento y en ella se han abordado dos aspectos principales. Por un lado, la adaptación externa del edificio a una realidad urbana transformada al haber cambiado la trascendencia de las vías a las que éste da fachada, pues el callejón secundario se ha convertido, de forma simultánea a la rehabilitación, en una gran plaza con aparcamiento, en la que se han colocado los accesos y puesto el acento sobre la nueva configuración, que se apoya en un gran volumen-zócalo, base de tres cuerpos: pirámide, cilindro y cubo.

Por otro lado, la inexistencia de un escenario propiamente dicho y la polivalencia de usos programada para el teatro, ha obligado a buscar el equilibrio entre los espacios de la sala y la escena, utilizando como módulos deseables un aforo de 550 butacas, una fila de 18 y un fondo de escena de 8 m. Estas dimensiones básicas, la dotación de espacios auxiliares para público y representación, instalaciones y maquinaria escénica, así como las sucesivas adaptaciones para el perfeccionamiento de las condiciones acústicas y de visibilidad, han sido los ejes evolutivos del trabajo de recuperación del edificio como teatro”

#### Memoria del Proyecto

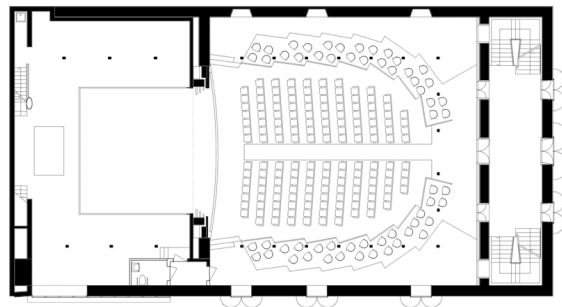
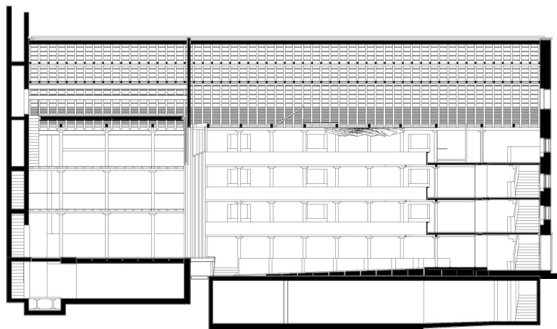


(23) Sección Principal del Teatro Capitol de Cortegana. Estado Inicial y Reformado  
(24) Planta del Teatro Capitol de Cortegana. Estado Inicial y Reformado

*“Lo ajustado del sistema de relaciones internas y el complejo panorama de significantes del edificio, junto con la imposibilidad de proceder a su ampliación, obligaron a confiar en un exhaustivo proceso analítico de sus datos como generador del desarrollo del proyecto. El resultado se ha configurado como la conexión entre el esfuerzo de mantener el rígido sistema de relaciones y de actuar en los intersticios de la estructura de forma que ésta se mantuviera incólume, a la vez que se articulaba su habilitación como espacio teatral de uso contemporáneo.”*

*Los gestos más significativos del proceso han sido la excavación de un doble sótano para dar cabida a aseos, almacenes y vestuarios bajo la sala y la escena; la creación de un peine apoyado en nuevos muros de hormigón que articulan el funcionamiento de la tramoya y se prolongan sobre la cubierta para acoger las instalaciones de climatización; y la reconstrucción en su sitio de las escaleras, resolviendo inconvenientes funcionales y aligerando la imagen del vestíbulo. En el exterior se han regularizado los huecos de fachada, acusando en la lateral la renovación de la caja escénica. También se ha actuado sobre la pavimentación de las calles adyacentes, tratando de recuperar un espacio urbano asociado al edificio.”*

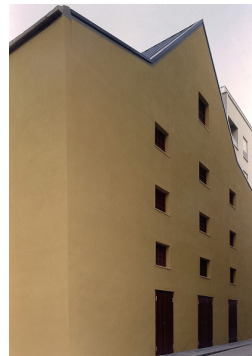
## Memoria del Proyecto



(25) Sección Principal del Teatro de las Cortes de San Fernando

(26) Planta del Teatro de las Cortes de San Fernando

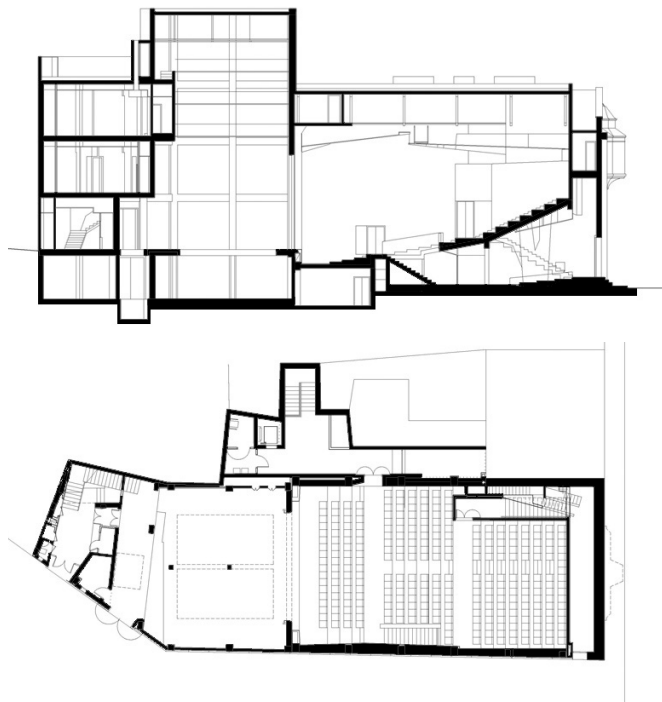
- (27) Fotografía exterior Teatro de Las Cortes de San Fernando
- (28) Fotografía de la Sala Teatro de las Cortes de San Fernando
- (29) Fotografía exterior del Teatro Ideal de Baza
- (30) Fotografía de la Sala del Teatro Ideal de Baza
- (31) Fotografía interior del Teatro Liceo de Baena
- (32) Fotografía de la Sala del Teatro Liceo de Baena



*“Para su rehabilitación, un conjunto de consideraciones condujeron a la necesaria modificación del modelo. En primer lugar, el desarrollo de la ciudad en esta zona en los últimos años y el trazado de una nueva vía peatonal, llevó a la supresión de la galería de servicio lateral del teatro. La imposibilidad de utilizar este nuevo espacio por el teatro forzó a plantear nuevos mecanismos de relación entre la sala, el mundo de la escena y las zonas complementarias del público y administración.”*

*En segundo término, la insuficiente articulación existente entre la calle y la sala, unido a la falta de visión que de la escena producían los balcones laterales y el necesario acondicionamiento del anfiteatro, llevaron a proponer una única platea que posibilitara la aparición de un espacio de relación social del teatro con el público y la ciudad. Surge así, bajo la platea, el gran vestíbulo, acorde con la naturaleza y relevancia del programa al que es destinado el edificio, con capacidad para 300 localidades y una localización singular en Baza.”*

Memoria del Proyecto



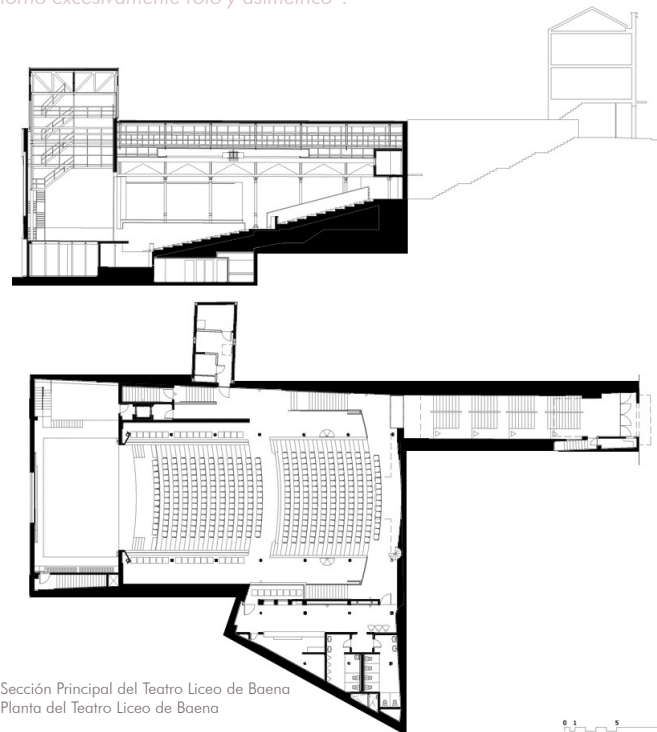
(33) Sección Principal del Teatro Ideal de Baza  
(34) Planta del Teatro Ideal de Baza

*“El pequeño edificio de vivienda, con fachada a la Plaza de la Constitución, ha sido demolido y sustituido por uno nuevo, que alberga las oficinas del teatro, al que se le ha dado la misma altura de tres plantas y una expresión formal deliberadamente discreta, para facilitar su integración en el caserío. Sin embargo, la amplitud del hueco con visera de la planta baja, la disposición y proporción de los huecos de la alta y el remate superior, le confieren una marcada connotación pública.”*

*Tras él, un espacio escalonado, jalonado de lámparas-objeto y resguardado de la lluvia por una vela translúcida, permite, a modo de propileos, el acceso al cuerpo principal. Se configura como una cuña, donde la secuencia descendente del recorrido va imponiendo los altos muros estucados sobre los que flotan hileras de palabras-autores, en un sutil juego compositivo y cromático. Todo lo que permanecía del edificio principal ha sido respetado, aún cuando esto obligaba a hacer laboriosos trabajos de recalce, rectificación y consolidación de sus elementos, muy alterados por los movimientos de la cimentación.*

*La sala ocupa el espacio restante, concebida como un contenedor en el que se insertan, sin solución de continuidad, el patio de butacas y, lateralmente al mismo, el bar, aseos, los espacios de relación, circulaciones, etc. Se trata pues de un ámbito global en el que un conjunto de espacios, que en principio deberían ser residuales, se modelan y cualifican a sí mismos y en relación con el conjunto. El contraste entre forma concreta, graderío, y espacio difuso, queda reforzado por el tratamiento de los muros de cerramiento, en estuco azul oscuro, que aminora el efecto de límite físico y atenúa la presencia de un contorno excesivamente roto y asimétrico”.*

Memoria del Proyecto



(35) Sección Principal del Teatro Liceo de Baena  
(36) Planta del Teatro Liceo de Baena

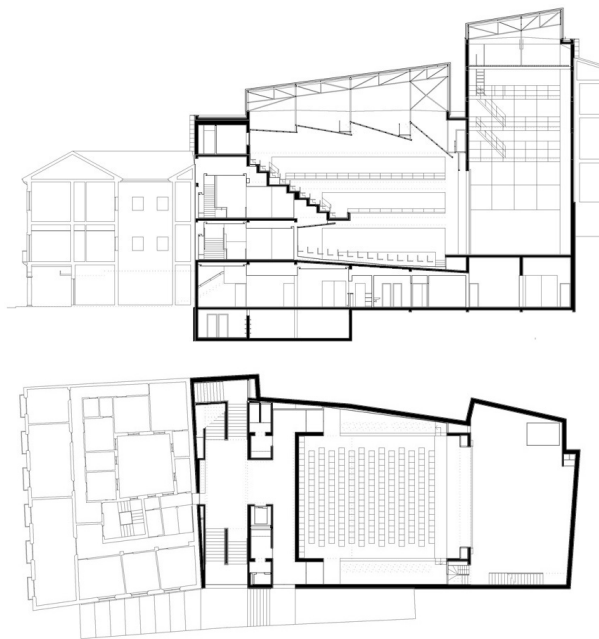


*“En la recuperación del teatro, que ha pasado de ser una rehabilitación del existente a prácticamente una sustitución, dado el mal estado de las fábricas con que aquél fue construido, se ha planteado la integración del mismo en el ámbito urbano descrito. Esta integración pasa necesariamente por una revitalización de las actividades en dicho ámbito, lo que se percibe de forma muy concreta en dos aspectos. Por un lado, en la adquisición por parte municipal del edificio situado sobre el acceso al teatro en la plaza de las Palomas, que ha venido a constituir un complemento espacial indispensable para las actividades de apoyo al propio teatro. Por otra parte, se ha creado una conexión entre éste y la plaza de Santa Loparí, que ha sido reurbanizada, de forma que constituye un espacio escénico al aire libre que complementa la oferta de actividades y las integra en el barrio histórico.*

*El teatro, en sí mismo, diseñado y equipado con un amplio grado de polivalencia para ser utilizado también como cine, auditorio, sala de conciertos u otro tipo de actos, se organiza según los tres ámbitos básicos: Sala: con patio de butacas, anfiteatro y palcos y un aforo de 485 localidades. Escenario: con características y equipamiento adecuado para todo tipo de representaciones. Área del público: constituida por los accesos, aseos, guardarropa y bar o ambigü, además de escaleras y ascensores y los elementos para resolver las barreras arquitectónicas.*

*Bajo la sala y escenario se han dispuesto los almacenes, camerinos, vestuarios, aseos y demás, resolviéndose también en esa planta el acceso de material al escenario, que, por lo accidentado de la calle Abentofail, ha resultado obligado planteárselo a través del acceso principal por la plaza de las Palomas.”*

Memoria del Proyecto



(37) Sección Principal del Teatro Mira de Amescua de Guadix

(38) Planta del Teatro Mira de Amescua de Guadix

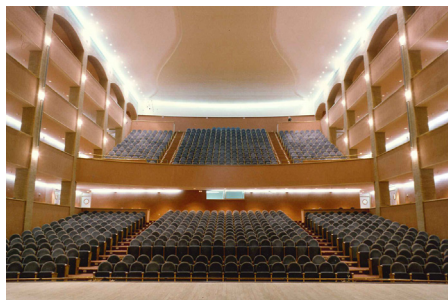
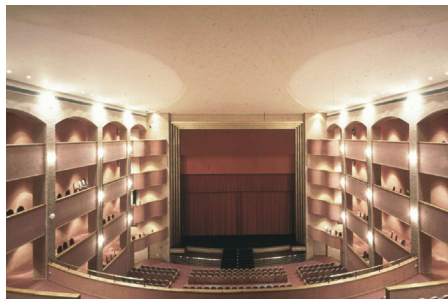
Esta recopilación de proyectos nos permite ver y entender la voluntad de la Consejería de Cultura de establecer y promover una Red de Teatros de calidad, que posteriormente dará sus frutos en el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía.

(39) Fotografía exterior del Teatro Mira de Amescua de Guadix

(40) Fotografía de la Sala del Teatro de Mira de Amescua de Guadix

(41) Fotografía mescua de Guadix

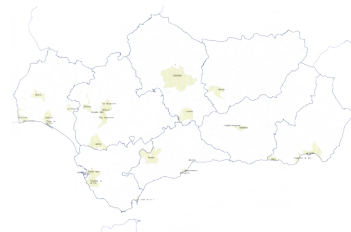




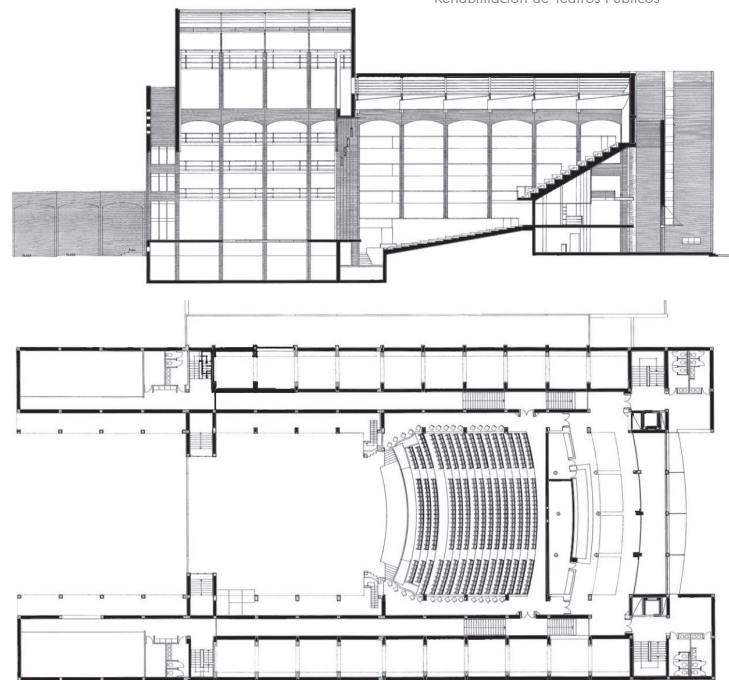
Antes de que comenzara el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, la Consejería participó, a través de subvenciones regladas, específicas, o convenios de colaboración, con los distintos ayuntamientos la construcción, remodelación y equipamiento de edificios culturales.

*“Este sistema de ayudas que la Consejería de Cultura ofrecía a los Ayuntamientos andaluces estaba dirigido a todo aquel municipio que presentara una propuesta razonable, no existiendo restricciones en cuanto al tipo de actuación al que se destinase, ya fuese la construcción de un nuevo edificio, la rehabilitación o bien el equipamiento de uno ya existente. Estas propuestas surgían a través de la solicitud del propio Ayuntamiento, que presentaba un proyecto, el cual, una vez analizado por la Consejería de Cultura, servía de base para establecer el porcentaje de participación de las instituciones públicas colaboradoras en las financiación de las obras o el equipamiento.”*<sup>1</sup>

Cabría destacar aquí, proyectos como la construcción del Teatro de la Maestranza de Sevilla, realizada por Aurelio del Pozo y Luis Marín, inaugurado en 1991, el Auditorio Maestro Padilla de Almería, llevado a cabo por José Seguí Pérez en 1992, o la construcción del Foro Iberoamericano al aire libre de Huelva, del arquitecto José Álvarez Checa, simulando el modelo teatral romano, en 1991.



(44) Plano de Situación de los Proyectos en los que participó la Consejería de Cultura, previo al Plan de Rehabilitación de Teatros Públicos

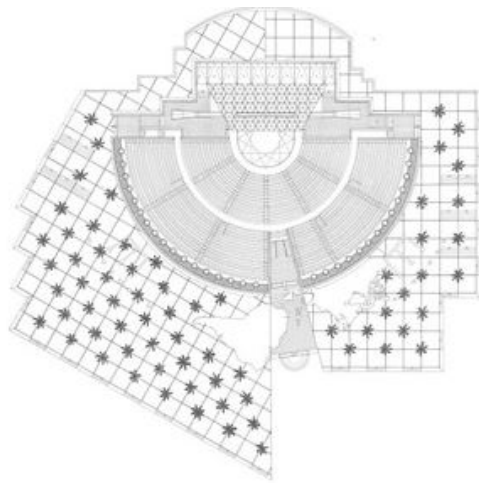


(42) Fotografías del Auditorio Maestro Padilla de Almería

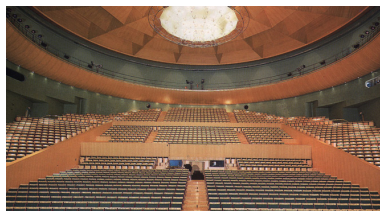
(43) Planta y Sección del Auditorio Maestro Padilla de Almería

<sup>1</sup>. Calvo Poyato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. pp. 7-8





- (45) Planta del Foro Iberoamericano de Heulva
- (46) Fotografía exterior del Foro Iberoamericano de Huelva
- (48) Fotografía exterior del Teatro de la Maestranza de Sevilla
- (49) Fotografía de la Sala del Teatro de la Maestranza de Sevilla
- (50) Fotografía exterior del Teatro de Arahál
- (51) Fotografía exterior del Teatro de Níjar
- (52) Fotografía exterior del Teatro de Montoro

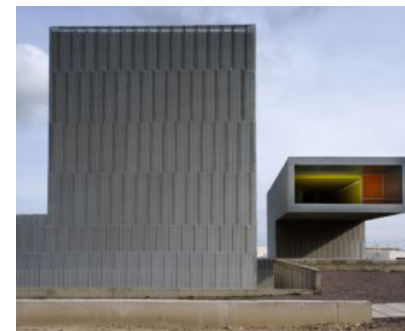


Finalmente, la Consejería de Cultura inicia en 1996 el Programa de Infraestructuras Escénicas, tras llevar a cabo un análisis detallado de la situación en la que se encontraba, en ese momento, la Red de Infraestructuras Escénicas de titularidad pública. Se establece la necesidad de llevar a cabo un total de 88 Proyectos de muy diversos tipos.

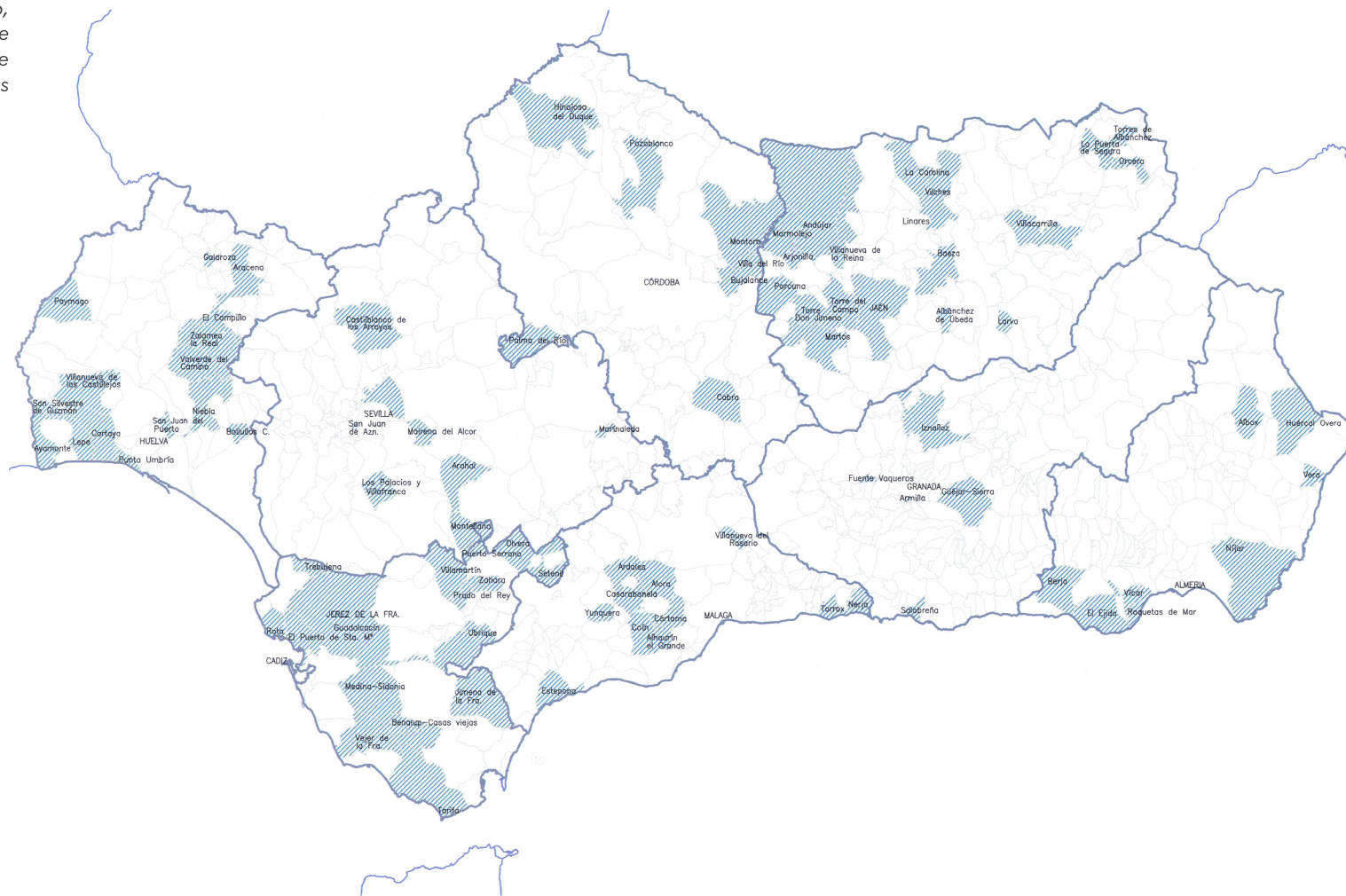
*“A través de este estudio, la Consejería de Cultura detecta la necesidad de construir o rehabilitar una gran cantidad de edificios en nuestra Comunidad. El elevado coste presupuestario que supone este proyecto, conduce a la búsqueda de otras fuentes de financiación complementarias que permitan dotar a Andalucía de una Red de Espacios Escénicos optima en un plazo de tiempo razonable.*

*Para la consecución de este objetivo se solicita la colaboración de las Diputaciones Provinciales con las que se firma un Convenio Marco de Colaboración a través del cual se acuerda, según las necesidades, una relación provincial de actuaciones en cada una de las 8 provincias andaluzas.”*

*Además de estos convenios, se firmaron convenios específicos de colaboración con los diferentes ayuntamientos, que permitiera la rápida ejecución de los proyectos previstos en el Programa. “El criterio que se establece en cuanto*



a la prioridad para llevar a cabo estos trabajos se fija atendiendo a factores tales como la disponibilidad del suelo, la existencia o no de un proyecto, si se trata de una rehabilitación o bien de una construcción de nueva planta y los fondos presupuestarios.”<sup>1</sup>



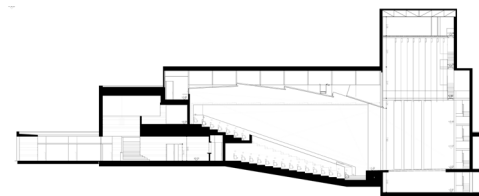
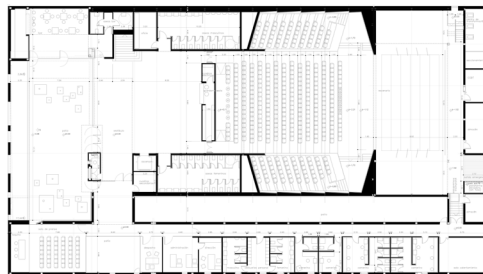
1. Calvo Payoto, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003. pp. 17-18

(53) Plano de Situación de los Proyectos Llevados a cabo por el Programa de Infraestructuras Escénicas

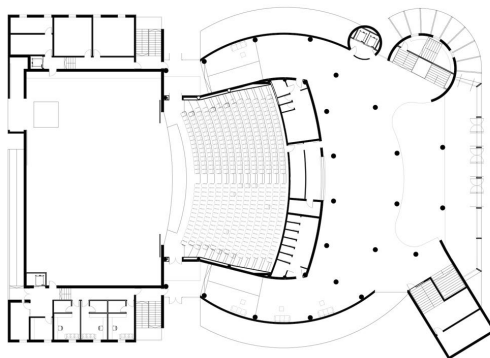
*“El criterio que se establece en cuanto a la prioridad para llevar a cabo estos trabajos se fija atendiendo a factores tales como la disponibilidad del suelo, la existencia o no de un proyecto, si se trata de una rehabilitación o bien de una construcción de nueva planta y los fondos presupuestarios.”<sup>1</sup>*

Las intervenciones realizadas en el marco de este Programa son de tres tipos:

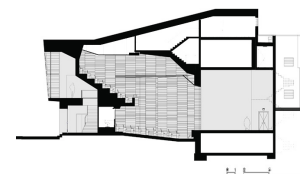
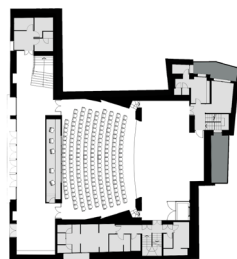
- Espacios Escénicos de tipo Básico: Superficie menor a 2.200m<sup>2</sup> y aforo entre 350-400 personas, pensado para municipios de menos de 20.000 habitantes
- Espacios Escénicos de tipo Medio: Superficie aprox. de 4.000m<sup>2</sup> y aforo de más de 500 personas, pensado para municipios de menos de 20.000 habitantes
- Rehabilitación y/o equipamiento de espacios existentes



(54) Planta y Sección del Proyecto de Vera



(55) Planta y Sección del Proyecto de Roquetas de Mar



(56) Planta y Sección del Proyecto de Vejer de la Frontera

1. Calvo Poyato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. Arquitectura escénica Presentación ; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.pp.17-18

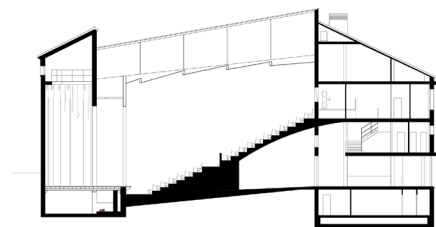
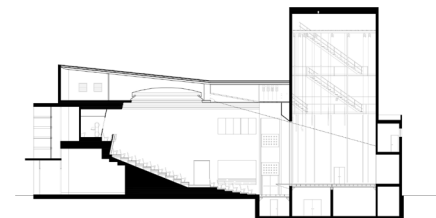
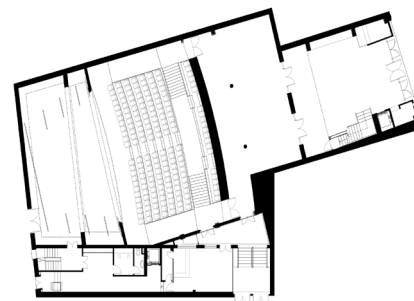
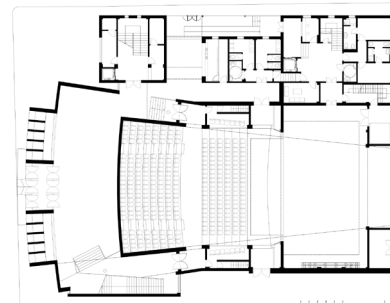




El Programa, por otro lado, fue planteado por la Consejería de Cultura, y más en concreto por la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, como un programa de concursos, llevando a cabo un procedimiento abierto, en el que muchos arquitectos pudieran presentar sus propuestas, lo cual, al existir una mayor competencia entre los proyectos, aumentó el nivel de los espacios teatrales que se iban a construir. Los jurados que decidían las propuestas ganadoras estaban formados por personalidades de diferentes disciplinas: políticos, arquitectos, etc. quienes podían aportar diversas miradas sobre las propuestas presentadas.

Esto propició que se creara una red de teatros compuesta por proyectos de diferentes arquitectos, aunque sí que es cierto que hubo algunos de ellos, que al tener mayor relación con el diseño de espacios teatrales, y por lo tanto, mayor experiencia a la hora de proyectar estos edificios, ganaron más de uno de los concursos, como Juan Ruesga, quien además de arquitecto es escenógrafo, con 3 proyectos: Montellano, Los Palacios y Villafranca, y Baeza, Miguel Bretones del Pozo, quien participó en la elaboración de las publicaciones que preparó la Consejería de Cultura recopilando información sobre el Programa, con 3 proyectos: Guadalquivir, Villa del Río, Tarifa; o Miguel Ángel Morales Carrillo, con otros 3 proyectos en Almería: El Ejido, Huércal Overa y Roquetas de Mar.

- (57) Fotografía exterior del Teatro de Vera
- (58) Fotografía exterior del Teatro de Roquetas de Mar
- (59) Fotografía exterior del Teatro de Vejer de la Frontera



(60) Planimetría de los Proyectos de Juan Ruesga. Baeza, Los Palacios y Villafranca y Montellanos

Hemos dicho anteriormente, que se creo un red de teatros muy diversos, y es cierto que no hay ningún proyecto igual como podremos ver en el posterior análisis espacial que se hace de ellos, pero es importante comentar, que no todo el diseño era libre. La Empresa Pública de Gestión de Proyectos Culturales estableció unos pliegos en los que recogía unos mínimos, en lo referente a diferentes parámetros teatrales, buscando así crear una red homogénea, que permitiera que las representaciones se pudieran llevar a cabo en cualquiera de los proyectos construidos. No se trataba de limitaciones, sino mínimos que los arquitectos debían mantener para así poder llevar a cabo dichas representaciones. Evidentemente, en función del municipio, y la parcela asignada para el desarrollo de la propuesta, los arquitectos se verían obligados a establecer estos mínimos, o en caso contrario, sobrepasarlos, ofreciendo más registros al espacio teatral.

Además de establecer parámetros técnicos en lo referente a diferentes elementos de la sala y sus anexos, los pliegos recogían información social e histórica del lugar, así como del medio físico y del territorio, tanto del entorno, como del solar. Así mismo, se definían aquellos afecciones al planeamiento urbano que deberían considerarse en cada proyecto.

Los parámetros sobre los que se establecieron unos mínimos programáticos fueron:

- **SALA DE ESPECTADORES:**

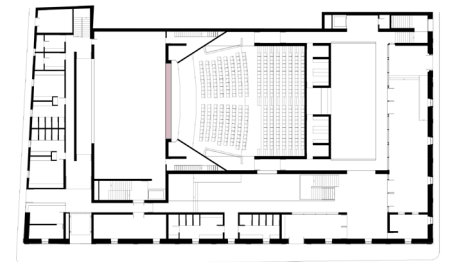
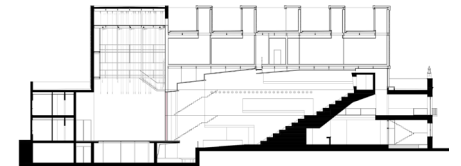
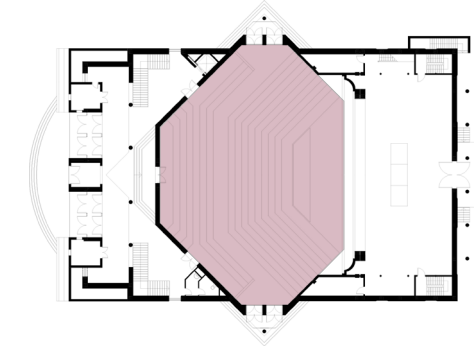
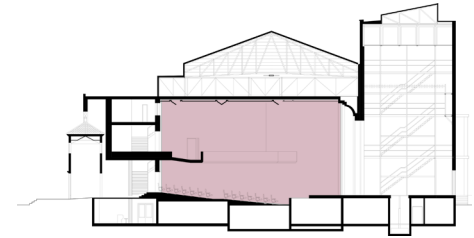
*Es deseable que dentro de las condiciones normales de confort (buena acústica y clara visibilidad) y máxima seguridad, junto con la concentración del espectador en la escena, se tienda a hacer la sala lo mayor posible. Aforo aproximado de 350-400 espectadores. (En este caso, se trataba del Proyecto de Alhaurín el Grande. En cada proyecto este factor variaría.)*

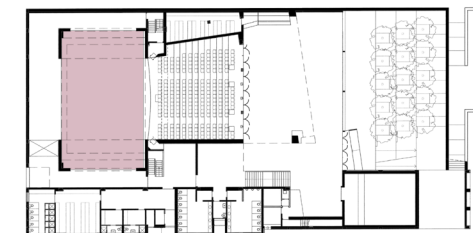
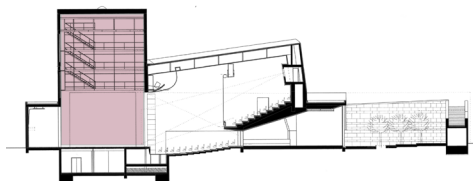
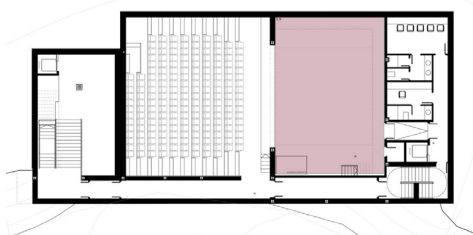
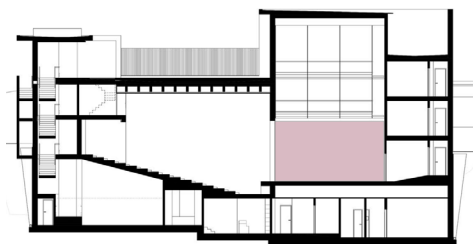
El número máximo de pisos en la sala será de dos: platea más primer piso.

- **EMBOCADURA:** *Es deseable la buena solución funcional y estética de la boca, es decir, se podrá reducir o ampliar a voluntad y representará un agradable acuerdo entre la sala y la escena, así como encuadre de la acción.*

*Dimensión mínima del alto de la embocadura: 5 metros.*

*Dimensión mínima del ancho de la embocadura: 8 metros.*





- **ESCENARIO:** Deberá ser de forma regular y permitir la correcta representación de cualquier arte escénica.

Dimensión mínima del fondo de escena: 8 metros.

Dimensión mínima de la corbata: 1 metro.

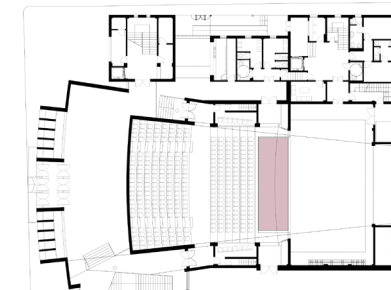
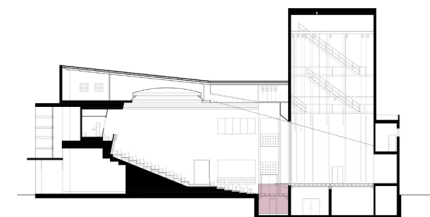
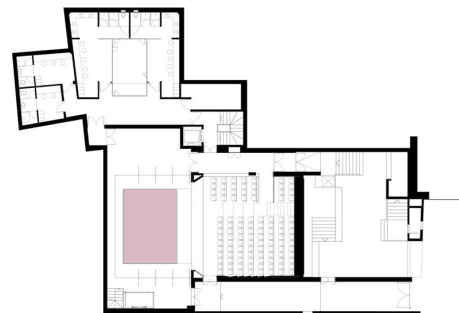
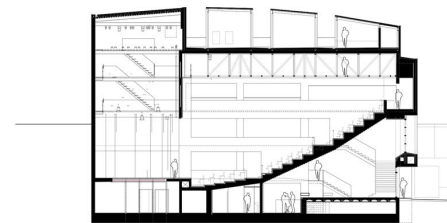
Dimensión mínima de los hombros: 2,5 metros, aunque lo ideal es que la suma de los dos hombros sea igual al ancho de embocadura.

Dimensión mínima del alto de los hombros; la misma que el alto de embocadura.

- **TORRE DE ESCENARIO:** Es el espacio donde se ubica todo el sistema que sirve para colgar y maniobrar la decoración e iluminación suspendida. Su parte superior, el peine, es un plano accesible sobre el que están situados los mecanismos de elevación de los telones. Su superficie debe abarcar, como mínimo, toda la del escenario.

Dimensión mínima de altura de escenario a peine: el doble de la altura de la embocadura.

Dimensión mínima de la altura libre sobre el peine: 2 metros.



- **SUELO Y FOSO DE ESCENARIO:** El suelo debe ser flexible, desmontable, sin inclinación, no resbaladizo, de color oscuro y preferiblemente de madera. El foso de escena deberá ser lo más diáfano posible.

Es conveniente que exista una conexión directa entre éste y la escena.

Dimensión mínima de alto de foso de escena: 2,5 metros

- **FOSO DE ORQUESTA:** No es imprescindible pero en caso de proponerse debe ser capaz de albergar a 40 músicos. Deberá tener 3 posiciones: foso, sala y corbata.

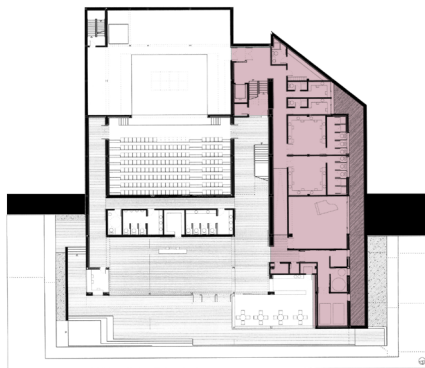
- (61) Planimetría del Proyecto de Palma del Río
- (62) Planimetría del Proyecto de El Puerto de Santa María
- (63) Planimetría del Proyecto de Iznalloz
- (64) Planimetría del Proyecto de Valverde del Camino
- (65) Planimetría del Proyecto de Villa del Río
- (66) Planimetría del Proyecto de Los Palacios y Villafranca

- **ESPACIOS DE APOYO A LA ESCENA:** Dotación mínima de camerinos: 2 individuales, 2 colectivos. Los camerinos estarán comunicados con la escena lo mejor posible.

Aseos y duchas de actores.

Almacén de material y decorados.

Vestuarios y aseos de personal.

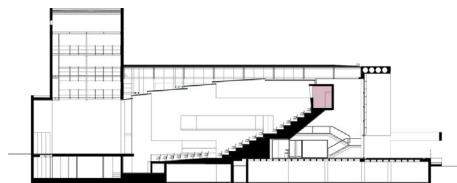


(67) Planimetría del Proyecto de Alhaurín el Grande

(68) Planimetría del Proyecto de Vigar

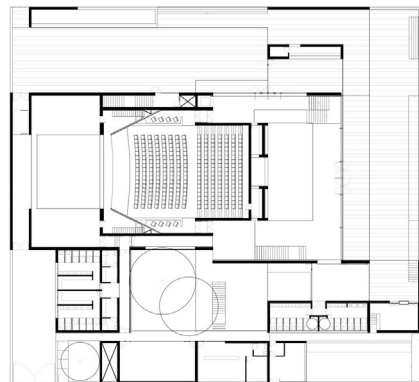
(69) Planimetría del Proyecto de Cibra

(70) Fotografías exterior del Teatro de Cibra



- **ILUMINACIÓN Y SONIDO:** Se dotará el escenario de un sistema adecuado de sonido e iluminación. Asimismo, se dotará de una cabina para el control de estos sistemas.

Proyección cinematográfica: Se dotará al edificio con un sistema de proyección cinematográfica frontal. La cabina de proyección tendrá unas dimensiones mínimas de 3x3 metros.



## ESPACIO APOYO A LA SALA

- **VESTÍBULOS:** La superficie destinada a vestíbulos se estima en 2/3 m<sup>2</sup> por espectador. Este espacio puede ser descargado y reducido mediante la solución de ensanchar los pasillos de circulación hasta un ancho mínimo de 5,5 metros.

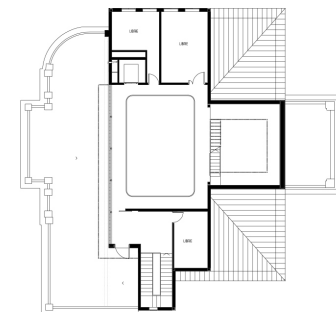
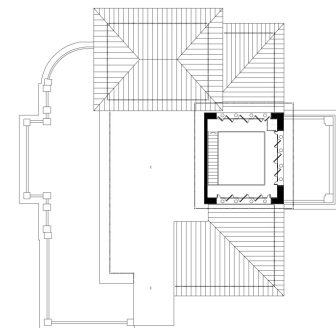
- **BAR-CAFETERÍA:** Debe ser fácilmente accesible y dispuesto en un segundo local inmediato al vestíbulo.

- **GUARDARROPA:** Con situación próxima a la entrada y capacidad suficiente.

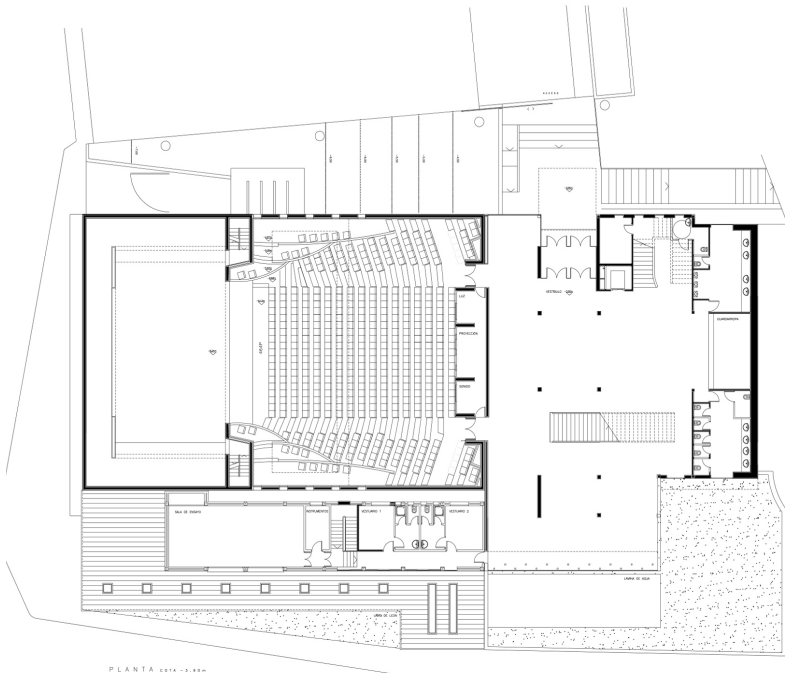
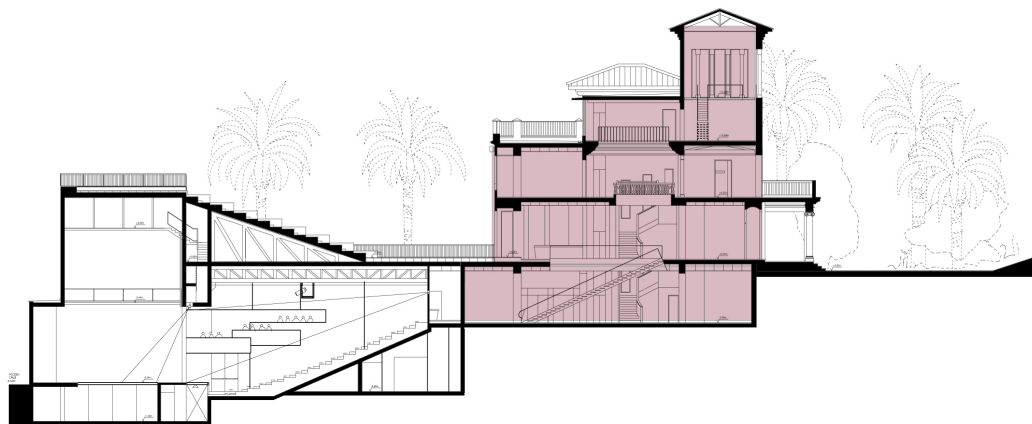
- **ASEOS PÚBLICOS:** Los necesarios para señoras, caballeros y minusválidos.

- **ADMINISTRACIÓN Y OTROS USOS:** Se preverán despachos para dirección y administración.

- **SUPERFICIE CONSTRUIDA:** La superficie total construida del edificio no debe superar los 2.400 m<sup>2</sup>.



1. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Estudio preliminar para la redacción del proyecto de construcción de un espacio escénico en Alhaurín el Grande (Málaga).





Por último, es importante reconocer que esta Red de Espacios Escénicos que se creó no hubiera tenido sentido si no se hubiera acompañado de un programa de representaciones que dieran un uso real a dichos edificios. La Junta de Andalucía creó un proyecto llamado ENRÉDATE, la Red Andaluza de Teatro. Este proyecto pretendía promover el sector profesional de las artes escénicas y musicales, además de dar uso a muchos de los proyectos que se construyeron. Evidentemente, no solo se trataba de dar uso a estos espacios, u ofrecer posibilidades de representación a los profesionales del teatro andaluces, sino que la Consejería era consciente de que, promoviendo este proyecto, mantendría un alto porcentaje del tejido empresarial y creativo de la comunidad.

*“La programación comprende: espectáculos de teatro, música, danza y circo para el público en general; espectáculos dirigidos al público infantil y juvenil a través de los centros educativos (programa Abecedaria), y espectáculos de flamenco.”*

*El Programa Abecedaria es un programa de espectáculos dirigidos a los distintos ciclos educativos, donde se contemplan diversos géneros y temáticas, creados por compañías y formaciones musicales de reconocido prestigio.”*



En los teatros andaluces se dan representaciones de todo tipo: en música, el Programa organiza espectáculos muy variados, desde el Festival de Música Española de Cádiz, una programación de Jazz en Noviembre, o el Programa Andaluz de Jóvenes Intérpretes. En el teatro, además de *Enrédate*, también se llevan a cabo otros planes, como *Abecedaria*, del que ya hemos hablado, o *Andalucía Sale*, con la idea de promover el teatro andaluz fuera de nuestras fronteras.

Existen también programas de cine, que pretende acercar al público el gusto por el séptimo arte. Finalmente, también se llevan a cabo programas de Flamenco como *Flamenco Viene del Sur*, que surgió en 1996 con el objetivo de situar el espectáculo flamenco a nivel de cualquier otra manifestación de las artes escénicas y con la intención de incidir en la profesionalización del sector desde un punto de vista artístico, mediante el apoyo a la creación y con la consolidación del tejido profesional del flamenco.



(71) Logotipo de ENREDATE, Red Andaluza de Teatros Públicos  
(72) Carteles del Programa ABECEDARIA, desde el año 2013 al 2017  
(73) Fotografías de espectáculo del Programa FLAMENCO VIENE DEL SUR

(74) Fotografías de un espectáculo musical en el Teatro de El Puerto de Santa María  
(75) Fotografía de espectáculo en el Teatro de Roquetas de Mar

Sin embargo, en este trabajo se ha llevado a cabo un análisis del funcionamiento de los teatros del Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, analizando su programación más reciente, así como en los próximos meses. Desgraciadamente, se ha podido comprobar que no es mucha la utilidad que se le está dando a los teatros, dejando así, en entredicho, la fuerte inversión económica que supuso la construcción de tantos proyectos.

Como es de esperar, también depende del municipio que analizamos. Normalmente, según la información que se ha podido recopilar de los diferentes portales de programación teatral, la media de espectáculos en los teatros es de dos representaciones al mes. Estos espectáculos suelen ser conciertos, en menor medida de teatro, y finalmente, espectáculos cómicos.

Proyectos como el de El Puerto de Santa María o Roquetas de Mar, tienen cinco o seis representaciones al mes, incluyendo grandes actuaciones. El proyecto de Cabra, de Félix Pozo, tiene dos actuaciones a la semana, datos que contrastan con la mayoría de los teatros del Programa. Por otro lado, proyectos de menor escala como Guadalacacín, solo tiene actuaciones teatrales de manera puntual, aproximadamente

una vez al mes o incluso menos, pero es importante nombrar aquí que las actuaciones suelen ser bastante exitosas, y el pueblo está muy implicado con la programación y el teatro. Algunos de estos proyectos han modificado su uso, viendo la poca acogida que han tenido, y se han convertido en espacios de cine, como el caso de Montoro, donde la programación teatral no es muy variada, y funciona a modo de sala de cine.

1. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/musica-teatro/enredate.html>  
Fecha de Consulta: 13.Julio.2019





## PROGRAMA DE INFRAESTRUCTURAS ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA

### CASOS DE ESTUDIO

El programa de Infraestructuras Escénicas desarrolló un total de 88 proyectos. Sin embargo, esta lista recogía proyectos muy diversos, y realmente definía el número de proyectos en los que la Junta de Andalucía había participado económicamente. A partir de la recopilación de muchos de estos proyectos, y con la ayuda de personas que estuvieron involucradas en el desarrollo del programa, se han definido 3 grupos de propuestas distintas.

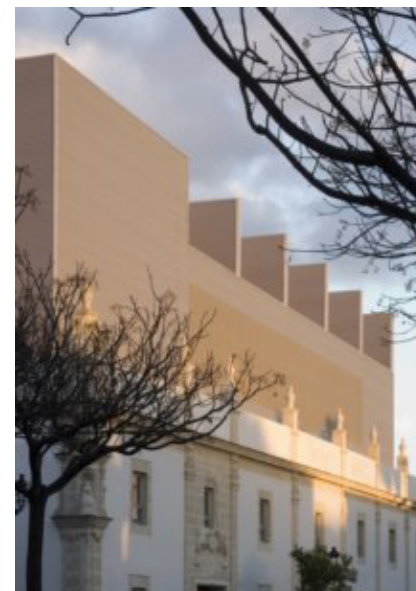
En un primer grupo se realizaron muchos proyectos en los que simplemente se decidió potenciar un espacio escénico existente, incorporando maquinaria escénica o nuevo mobiliario. Son, como dijimos al principio de este apartado, aquellos cuyas instalaciones habían quedado obsoletas, pero que espacialmente no iban a sufrir gran-



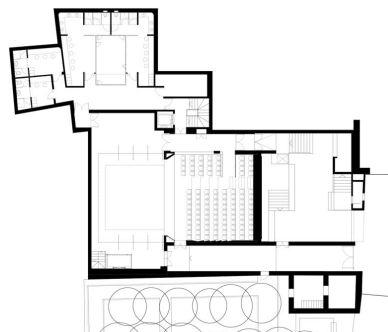
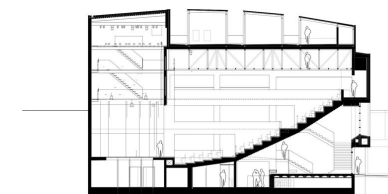
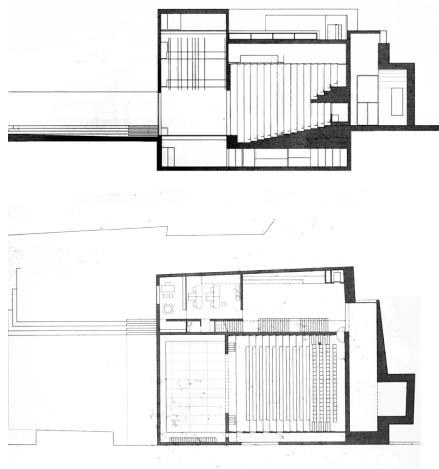
des modificaciones. Fueron pequeñas intervenciones que tienen poca repercusión en lo que a espacio se refiere. Con la finalidad de acotar los casos de estudio, estos proyectos no se van a analizar en el trabajo. <sup>1</sup>

En un segundo grupo, existían numerosos proyectos de rehabilitación, en los que se pretendía volver a poner en valor edificios que habían estado ligado al mundo del espectáculo, como pueden ser los casos del Cine San Francisco de Vejer, el Teatro Thebussem de Medina Sidonia, en Cádiz o el Teatro Olimpia de Villa del Río, en Córdoba (estos no pertenecen al Programa de Rehabilitación de Teatros que se realizó con anterioridad al programa de Infraestructuras Escénicas). De este grupo de proyectos, solo se van a analizar aquellos sobre los que realmente se llevó a cabo una gran intervención incorporando elementos tan esenciales como la torre escénica, espacios de camerinos, salas de ensayo, así como nuevos espacios de llegada, recepción, y relación con su entorno urbano en el municipio donde se ubican. <sup>2</sup>

Los proyectos de rehabilitaciones están muy condicionados por los elementos preexistentes con los que la nueva arquitectura debe dialogar. Con el objetivo de conocer los proyectos que

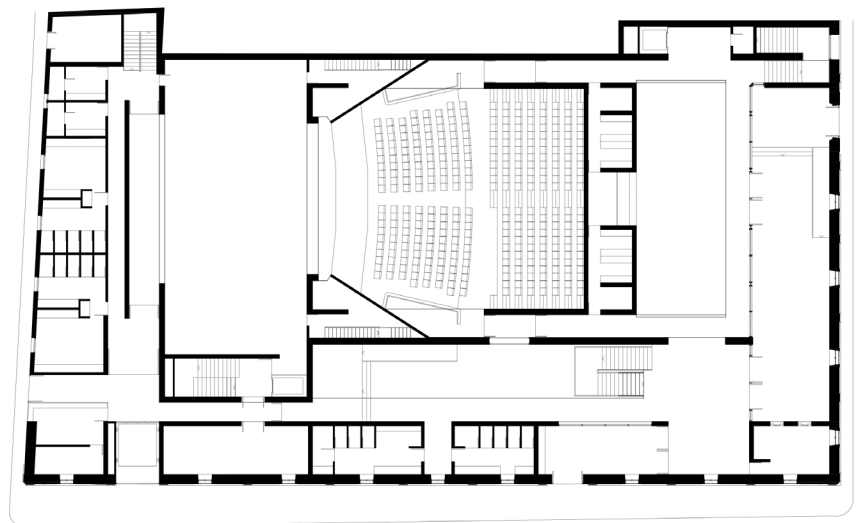
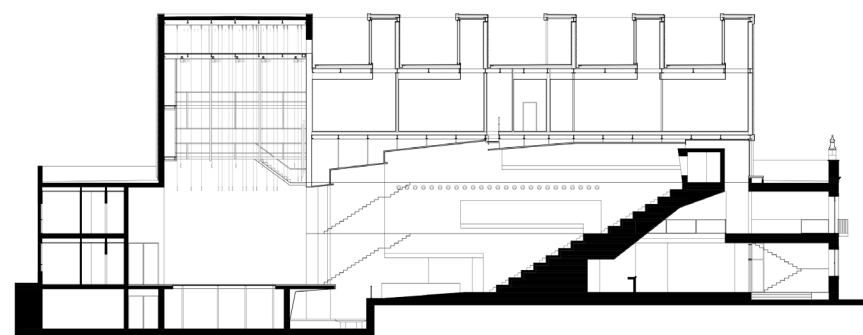






llevó a cabo el Programa, estudiar únicamente estos proyectos nos aportaría una visión interesante de como un teatro puede establecer relaciones con un edificio existente, de hecho, estudiaremos varios casos en los que esto ocurre durante el análisis, pero con este estudio no alcanzaríamos a tener una visión completa del espacio escénico que se ha querido incorporar a la red de espacios escénicos de Andalucía, cómo se compone, su distribución, su forma, sus relaciones espaciales, ya que parten de edificios existentes, con una estructura rígida que no da mucho margen de maniobra.

En este trabajo analizamos principalmente el tercer y último grupo de proyectos, los de nueva planta. Fueron proyectos que se llevaron a cabo en municipios donde no existían espacios escénicos (Si existían eran, de poco nivel o aforo y se decidió no intervenir sobre ellos). El objetivo principal del trabajo es llegar a conocer los diferentes proyectos de nueva planta que se hicieron en Andalucía, ampliando la mirada hacia otros proyectos que marcaron el desarrollo de la arquitectura escénica, haciendo así una valoración de los proyectos en sí, sus posibilidades escénicas, organización, adaptación a las nuevas formas de expresión artísticas de la danza o el teatro, flexibilidad espacial, así como la relación del espacio escénico con su entorno.



(76) Fotografías exterior del Teatro de Medina Sidonia

(77) Fotografía exterior del Teatro de Villa del Río

(78) Fotografía exterior del Teatro de El Puerto de Santa María

(79) Planimetría exterior del Teatro de Medina Sidonia

(80) Planimetría exterior del Teatro de Villa del Río

(81) Planimetría exterior del Teatro de El Puerto de Santa María

1. Pequeñas Intervenciones- Descartados: Jimena de la Frontera, Olvera, Prado del Rey, Puerto Serrano, Zahra, Hinojosa del Duque, Armilla, Guejar Sierra, Salobreña, Cartaya, Galarzoa, Niebla, Paynmogo, San Juan del Puerto, Villanueva de los Castillejos, Albánchez de Mágina, Arjonilla Larva, Torredelcampo, Torredonjimeno, Ardales, Casarabonela, Nerja, Villanueva del Rosario, Yunquera, Marinaleda

2. Rehabilitaciones- Descartados: Ayamonte, El Campillo, San Silvestre de Gúzman, Zalamea la Real, Marmolejo, Porcuna, La Puerta de Segura, Torres de Albánchez, Vilches,

## LOCALIZACIÓN

## AFORO ARQUITECTOS

### ALMERIA

1. Albox	368	Rafael Vioque, Nerea López, Tomás García
2. Berja	350	Frank Mazzarella, Joaquin Amaya, Pedro Caro Gonzalez
3. El Ejido	800	Miguel Angel Morales Carrillo
4. Huercal Overa	448	Miguel Angel Morales Carrillo
5. Nijar	342	Pepe Morales, Sara Giles, Juan Gonzalez Mariscal
6. Roquetas de Mar	1050	Miguel Angel Morales Carrillo
7. Vera	350	Antonio Donaire, Juan Aragon, Felix Fernandez
8. Vicar	404	Gabriel Verd, Nicolas Carbajal, Simone Solinas

### CADIZ

9. Benalup	350	Manuel Luna
10. Guadalacín	209	Miguel Bretones del Pozo
11. Medina Sidonia	350	Pedro Caro Gonzalez, Frank Mazzarella
12. Olvera	140	Manuel Luna
13. El Puerto de Santa Maria	534	Jose Luis Daroca, Jose Antonio Carbajal
14. Rota	350	Antonio Haro Greppi
15. Setenil de las Bodegas	250	Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo
16. Tarifa	293	Miguel Bretones del Pozo, Julia Gonzalez Perez-Blanco
17. Vejer de la Frontera	349	Marta Pelegrin, Fernando Perez
18. Villamartin	352	Ramon Gil Manrique

### CÓRDOBA

19. Cabra	494	Felix Pozo Soro
20. Montoro	360	Gabriel Bascones de la Cruz, Juan Antonio Giles Domínguez, Maria Toro Pinilla
21. Palma del Rio	900	César Egea y Pedro Ignacio Dugo
22. Pozoblanco	822	José Luis Amor y Juan Salamanca
23. Villa del Rio	289	Miguel Bretones del Pozo

### GRANADA

24. Fuente Vaqueros	312	Rafael Gonzalez Vargas
25. Iznailloz	250	Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo

### HUELVA

26. Aracena	602	Aurelio del Pozo
27. Lepe	500	Francisco del Rio Arias, Vicente Lavado Lozano
28. Punta Umbría	496	Jose Ramon Moreno Garcia
29. Valverde del Camino	457	Jose Ramon Moreno Garcia

### JAEN

30. Andujar	524	Miguel Bretones del Pozo
31. Baeza	421	Juan Ruesga
32. Jaen	1030	Jose Manuel Perez Muñoz, Jose Maria Morillo
33. La Carolina	439	Alfonso Mollinedo, Dolores Victoria Ruiz, Juanjo Ruiz Martin
34. Martos	500	Manuel Amador Rubia Garrido

### MÁLAGA

35. Alhaurin el Grande	371	Francisco Javier Muñoz
36. Álora	404	Juan Gavilanes Vélez
37. Cartama	280	Francisco Javier Muñoz
37. Estepona	500	Luis Machuca Santa Cruz

### SEVILLA

39. Arahál	400	Javier Terrados
40. Castiblanco de los Arroyos	276	Miguel Fisac, Manuel Flores Llamas
41. La Rinconada	466	Pedro Redondo Caceres, Carlos Riesco Díaz
42. Los Palacios	420	Juan Ruesga
43. Montellano	322	Juan Ruesga
44. San Juan de Aznalfarache	300	Francisco Javier Montero Fernández



(82) Plano de Localización de los Proyectos Estudiados

#### FUENTES DE LAS IMÁGENES

- (1) (3) Publicación Arquitectura teatral en España : exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU : diciembre 1984-enero 1985. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1984.
- (2) Web Gran Teatro Liceo de Barcelona
- (4) (48) (49) Diario de Sevilla
- (5) (8) Estudio Carbajal Web
- (6) Diario de Granada
- (7) La Bienal.com
- ((9) (10) (11) Aportado por el Estudio
- (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) Web de la Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía
- (42) Estudio Seguí Web
- (44) (53) (64) (67) (79) Calvo Poyato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. Arquitectura escénica 01 . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003
- (45) (46) José Álvarez Checa Web
- (50) Fotografía de Fernando Alda
- (51) Fotografía de Jesús Granada
- (52) (54) (56) (57) (59) (60) (61) (62) (63) (65) (66) (68) (69) (70) (76) (77) (78) (80) (81) Aportado por el Estudio
- (55) (58) Web del Teatro de Roquetas de Mar
- (71) Web ENREDATE
- (72) Web de la Consejería de Educación y Deporte
- (73) Laguiago.com
- (74) Diario de El Puerto de Santa María

## MODELO TEATRAL

### HISTORIOGRAFÍA

En este estudio sobre los diferentes proyectos que materializó el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, se hace necesario entender el modelo tipológico que se tomó de base para los proyectos: la disposición de la sala, las relaciones público – actor, las características técnicas y espaciales de los proyectos, los espacios que acompañan a la sala, etc. Para explicar dicho modelo, se parte de un recorrido cronológico desde los modelos clásicos griego y romano, hasta los modelos de finales del siglo XX, en el que se analiza el desarrollo de los diferentes elementos del espacio teatral, y cómo han ido modificándose.

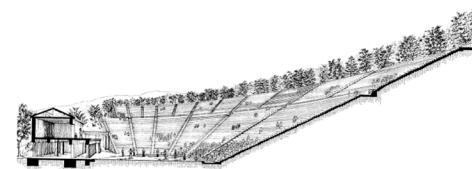
Si bien es cierto que el modelo teatral a la italiana es el que se utilizó como punto de partida para los proyectos del plan y eso podría hacer prescindible el desarrollo de los proyectos posteriores, este recorrido avanza hasta los modelos del siglo XX, para hacernos ver que elementos, conceptos o ideas, no se se

han incorporado a los teatros que se construyeron, pudiendo así, en el posterior análisis, comentar tanto lo que son, como lo que han dejado de ser dichos proyectos del Programa.

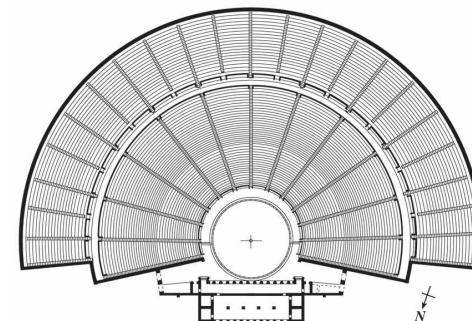
Como ya hemos comentado, este desarrollo cronológico comienza con el modelo griego. El teatro griego comenzó para acoger como representaciones de danza y música, ligadas a ritos religiosos. Se trataba de espacios exteriores, que se ubicaban en la ladera de las montañas, utilizando la pendiente para la consolidación del graderío.

El público se ubicaba en gradas que rodeaban la orquesta circular, donde se colocaban los coros y se interpretaban las danzas. Con la aparición de los actores, se dispuso un nuevo espacio para ellos, la *skene*, una gran plataforma, a veces elevada, que iba acompañada por un decorado previo, el *proskenion*, con pórticos de columnas y esculturas. Al mismo tiempo, se crearon entradas para los actores que estaban orientadas hacia el mar o el templo, de manera que cuando los actores entraban o salían, el público sabía hacia donde se dirigían.

El modelo griego no está recogido en ningún tratado de teatro como tal, sino que lo que sabemos es a partir de pequeños textos, y sobre todo a partir de los modelos que se han mantenido, como el teatro griego de Epidauros.



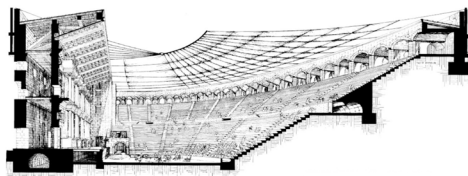
(1) Sección del Teatro Griego de Epidauros



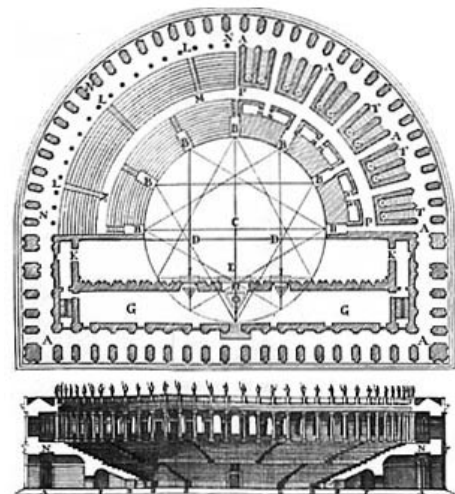
(2) Planta del Teatro Griego de Epidauros  
(3) Imagen Teatro Griego de Epidauros







(4) Sección del Teatro Romano de Aspendos



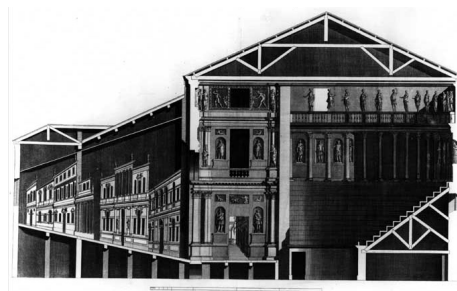
(5) Planta y Sección del Teatro Romano según Vitruvio

(6) Imagen Interior Teatro Romano de Aspendos



Sin embargo, el modelo romano sí quedó reflejado. Vitruvio, arquitecto, en su V Libro<sup>1</sup>, describe de los edificios públicos, y concretamente del teatro: un modelo que parte de la semicircunferencia destinada a la orquesta, a la que, con el mismo centro, van rodeando semicircunferencias que dan lugar al anfiteatro donde se colocaba la audiencia. El teatro romano empieza a entenderse como un espacio cerrado, acotado, y en muchos casos, emergía desde un terreno llano, a diferencia del modelo griego. A pesar de ser un espacio cerrado, continuaba siendo un espacio exterior, al aire libre, aunque en algunos casos incorporaban cubiertas sobre el graderío para aportar sombra a la audiencia.

Durante la Edad Media<sup>2</sup>, el teatro empieza a representarse en espacios no específicamente creados para tal fin, como iglesias, plazas, etc. es una época marcada por guerras, conflictos religiosos y poco esplendor para el espacio teatral, no obstante, en el Renacimiento, al igual que muchas otras artes y expresiones culturales, se produce el resurgir del espacio teatral, a partir de los estudios, textos y dibujos de los restos griegos y romanos.



(7) Sección transversal del Teatro Olímpica de Palladio de Vicenza



(8) Imagen Interior Teatro Olimpico de Vicenza

(9) Imagen Interior Teatro Farnese de Parma

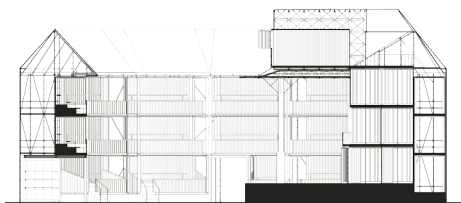


En el Renacimiento se incorpora la perspectiva de la escena, como se puede observar en el Teatro Olímpico de Vicenza de Andrea Palladio, siendo este el primer modelo teatral renacentista: semicircunferencia para la audiencia delimitada por dos muros y un pórtico plano que da lugar a la escena, decorada con un arco triunfal con aperturas laterales que muestran una imagen urbana, utilizando la perspectiva. El modelo de Palladio, se basaba en el modelo romano. En el Teatro Farnese de Parma de Giovanni Battista Aleotti, se incorpora un arco proscenio que supone la separación entre la sala y la escena, donde se van a albergar mecanismos escénicos. En la sala, la orquesta se encuentra rodeada por un graderío en forma de U.

1. Vitrubio Polión, Marco, Perrault, Claude, and Castañeda, Joseph. *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. ED. facs. Sevilla: Extramuros, 2007. pp. 95-100

2. Gaehde, Cristián. *El teatro : desde la antigüedad hasta el presente*. [2a ed.]. Barcelona: Labor, 1930. pp. 31-40

Se produjeron avances tecnológicos que hicieron que la escena con perspectiva del Renacimiento se convirtiera en la máquina escénica del Barroco, de una mayor entidad, para albergar la maquinaria necesaria. Cabe destacar el modelo isabelino, cuyo ejemplo más conocido era The Globe proyectado por Peter Street, para las representaciones de William Shakespeare.



(10) Sección Principal del teatro The Globe de Peter Street

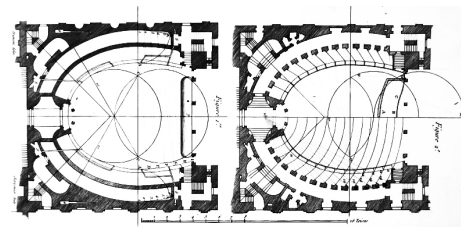
A mediados del Siglo XVII se modifica el modelo en U por una cávea en forma de herradura, ofreciendo una mayor visibilidad. Tal y como explica Juan Ignacio Prieto López, el modelo va a convertirse en un espacio estratificado espacial y socialmente: *“Las tribunas elevadas destinadas a los príncipes fueron sustituidas progresivamente por estructuras superpuestas detrás o a los lados del auditorio, alcanzando varios niveles y alturas monumentales, conformando galerías que se subdividieron en compartimentos privados jerarquizados. Estas soluciones permitieron alojar a un mayor número de espectadores...”*<sup>1</sup>

No solo se produjeron cambios tipológicos, también se cambió el modelo de espectáculo. La Ópera se impuso sobre el Teatro. La estructura de la representación musical vino acompañada de unas necesidades y definió una nueva tipología: el teatro de Ópera. A partir de este modelo se evolucionó hasta conformar el reconocido modelo

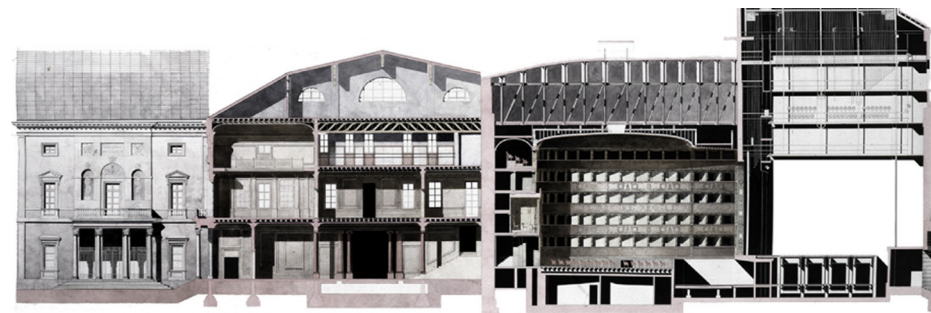


(11) Fotografía Interior Teatro San Carlo de Napoles

de teatro a la italiana, cuyo principal ejemplo es el Teatro alla Scala de Milán, proyectado por Luigi Piermarini. También destaca el Teatro de la Fenice en Venecia proyecto de Giannantonio Selva. (Ambos proyectos fueron posteriormente modificados por Mario Botta y Aldo Rossi, respectivamente, para su mejora funcional, manteniendo el aspecto y estilo arquitectónico del Barroco).



(12) Estudios visuales de la planta en Herradura del Teatro de Turín



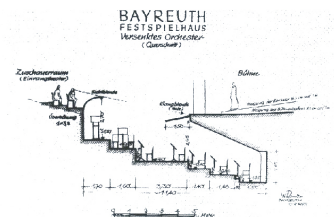
(13) Sección Principal del teatro de la Fenice de Giannantonio Selva de Venecia y posterior intervención de Aldo Rossi

*“En él la orquesta se convierte en platea para espectadores y una serie de galerías en forma de herradura en torno este espacio central, que alojan palcos individuales que obedecen a una óptima organización visual o acústica, sino a un simple aprovechamiento del espacio. La escena y el arco proscenio aumentan sus dimensiones, conformando una caja cerrada por todos sus lados y que se conecta con el auditorio únicamente a través de la apertura del arco y que se destaca en la volumetría con una altura excepcional.”*<sup>2</sup>



(14) Fotografía Interior Teatro alla Scalla de Milan

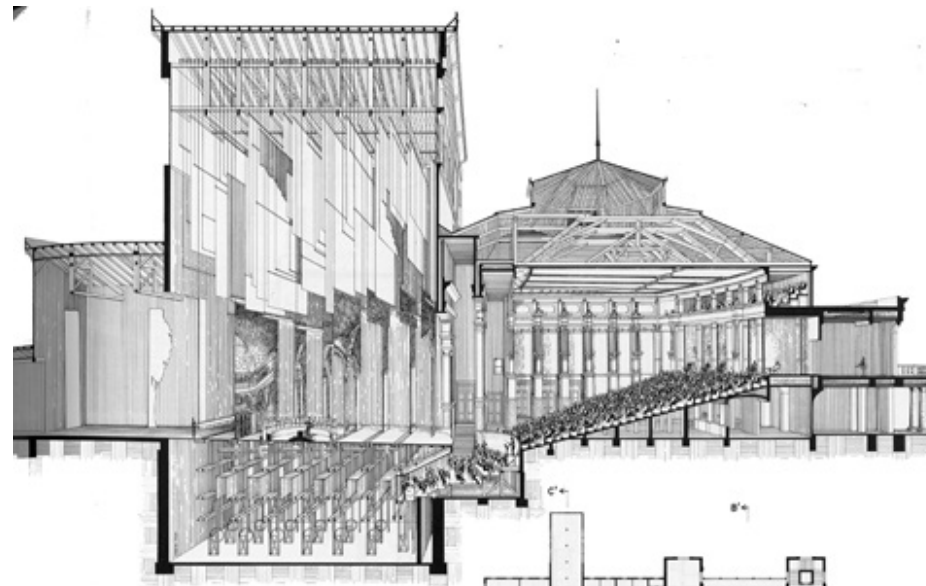




(15) Estudios visuales del foso de orquesta del Teatro de Bayreuth

Aunque el modelo a la italiana fue el que predominó mayoritariamente en Europa, a finales del siglo XIX se empezaron a plantear alternativas que trataban de responder a la evolución técnica- como la utilización de la luz artificial- estética- la eliminación de numerosos decorados fijos, sustituidos por elementos más dinámicos en la escena- y sociopolítica que estaba teniendo lugar. Así aparece el modelo teatral de Richard Wagner, especialmente diseñado para la representación de sus óperas. Introduce el abandono de la estratificación social del modelo italiano, acorde a sus ideas políticas, y traza un graderío continuo en forma de abanico. Wagner introduce nuevas ideas que pretenden crear una atmósfera mágica para el espectador, ocultando a la orquesta en un foso, y creando un espacio oscuro donde controlar mejor la luz artificial.

(16) Fotografía Interior Festspielhaus de Bayreuth



(17) Planta y Sección fugada del Teatro de Bayreuth

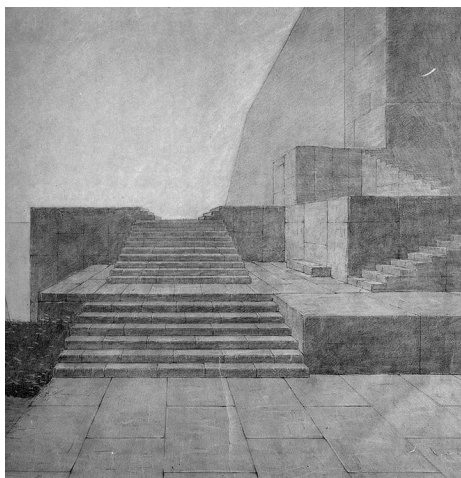
1. Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro total : arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015. pp. 43

2. Brioso Sánchez, Máximo, and Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Espacios escénicos : el lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Consejería de Cultura ; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004. pp. 150-151

Tras el proyecto del Festpielhaus de Bayreuth, diseñado por Wagner junto al arquitecto Otto Bruckwald, no podríamos decir que se implanta un nuevo modelo como pudo ser el teatro a la italiana o el propio de Wagner, sino que se suceden diferentes intentos, aproximaciones, espacios escénicos que rompen con la visión tradicional del espacio teatral. Podríamos considerarlo como una etapa de experimentación en la que muchos agentes se ven involucradas: artistas, arquitectos, músicos, escenógrafos, escritores, filósofos... Como en la sociedad, se producen numerosos cambios que van a hacer cambiar la visión que se tenía del teatro.

En este contexto aparece la figura de Adolphe Appia, escenógrafo, que sin ser propiamente arquitecto, desde su disciplina interviene en el desarrollo de los nuevos modelos teatrales. Appia se define como un enamorado de la música de Wagner. Sin embargo, tras asistir a la representación de Parsifal en el teatro de Bayreuth, entiende que falta armonía entre el espacio escénico y la representación, la escenografía se había quedado demasiado envejecida y eso hacía que no se expresara correctamente la obra del músico alemán. Durante años estudia se música y asiste a numerosas representaciones hasta que se decide a cambiar por completo su puesta en escena.

(18) Dibujos de Appia para Escenografía . 1919

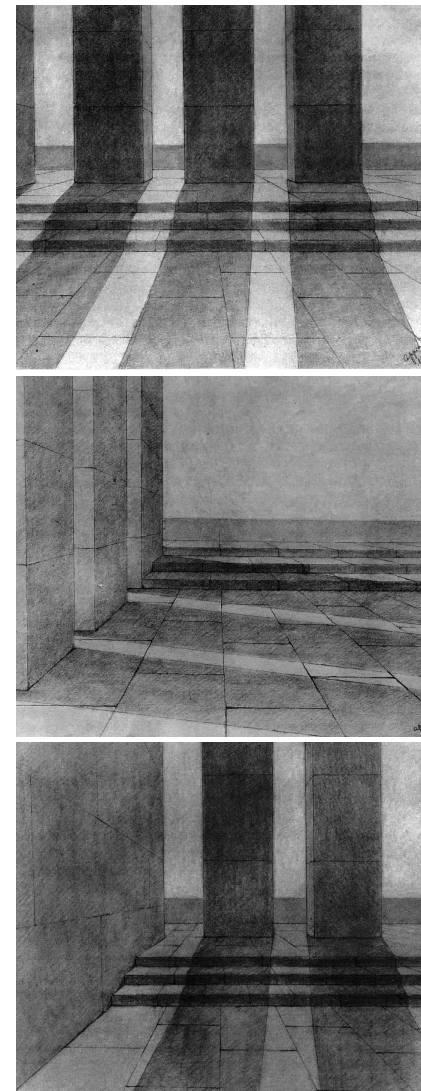


Appia se plantea todo tipo de cuestiones, tomando especial atención a la tridimensionalidad del espacio escénico, la iluminación creadora de formas, el cuerpo del actor, el movimiento y la relación entre la acción y el público. Esta última cuestión supone una nueva forma de entender el hecho teatral, y, por tanto, el edificio teatral. La premisa está muy clara, el espectador no puede tener una actitud pasiva.

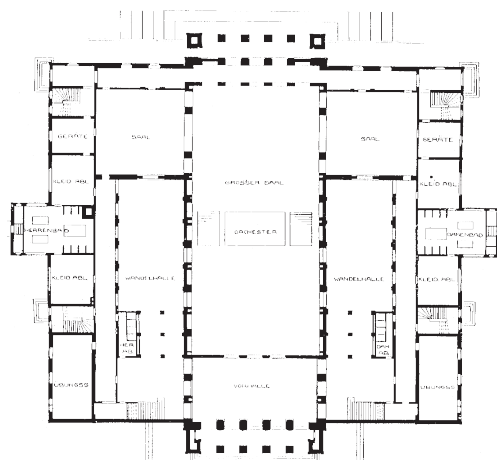
La tridimensionalidad del decorado hace que el actor, que ocupa el primer lugar en la jerarquía de Appia, entre en consonancia con la escena. Esto supone la ruptura con el sistema de bambalinas que se había instalado desde el siglo XVII. Desaparece el decorado pintado, que se sustituye por verdadera arquitectura efímera.

La iluminación toma un papel fundamental. La luz, ahora eléctrica, permite un mayor número de registros, y es acorde a cada momento de la representación, tomando una fuerte carga metafórica, y siendo un elemento primordial en la ambientación de la escena. Como dice Appia, *“entre la música y la iluminación existe una afinidad misteriosa”*.<sup>1</sup>

(19) Dibujos de Appia para Escenografía . 1919







(20) Planta del Espacio Escénico de Hellerau

Las ideas de Appia fracasaron inicialmente, y no tuvieron mucha aceptación entre los entendidos de la época. Appia entendía que el problema residía en la relación de sus propuestas con el espacio escénico en el que se representaban. En ese momento de desesperación, conoce a Émile Dalcroze<sup>2</sup>, quien había creado una escuela de ritmo y música y teorizaba sobre la “gimnasia rítmica”. Se establece así la relación entre los espacios musicales y rítmicos.

Dalcroze construye en Hellerau una nueva escuela, diseñada por el arquitecto Heinrich Tessenov, y siguiendo todas las ideas de Appia, quien se involucró fuertemente en el proyecto. La sala de Hellerau debía ser un espacio vacío, único, para público y actores. Con foso de orquesta, que podía taparse y dejar un único plano de suelo, graderío a un lado, y en el otro, un gran espacio para las escenografías tridimensionales.

Appia y Dalcroze muestran todas sus ideas en 1912, con la representación de *Orfeo* y *Eurídice*, que se convirtió en un éxito, la crítica fue muy positiva e hizo que sus ideas tomaran relevancia en el mundo teatral.

1. Quesada, Fernando. *La caja mágica: cuerpo y escena* / . Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. pp.172

2. Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015. pp. 102-107

(21) Fotografía del Espacio Escénico de Hellerau. Emile Dalcroze dirige un ensayo de *Orfeo* y *Eurídice*. 1912



En paralelo a la figura de Appia, aparece en Inglaterra Edward Gordon Craig<sup>1</sup>, quien entendía la escenografía como un espacio para la acción del personaje. Por eso, como su contemporáneo, propuso arquitecturas efímeras basadas en planos superpuestos, plataformas y escaleras. Aunque era gran admirador de Appia, difería en su idea de fusión entre público y actores, y a diferencia de él, no participó en la construcción de ningún espacio escénico, sino que sus montajes se introducían en los viejos teatros creando una ambientación diferente.

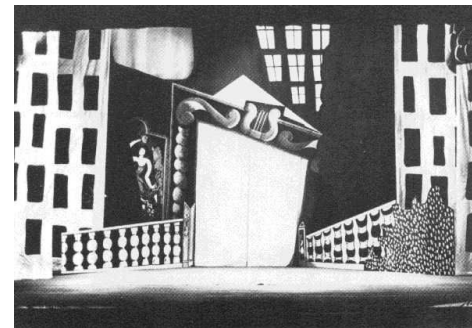
Durante esta época, numerosos pintores van a participar de la representación teatral, con el diseño de los decorados y la vestimenta. En los ballet rusos, pintoras como Gontcharova o Larinov van a instaurar el constructivismo en las obras, que pretendía utilizar construcciones en altura que aportaran un mayor número de posibilidades a la escenografía. También se introdujo el cubismo y el futurismo con Picasso, Matisse, Braque o Chirico. Todos ellos introducen elementos, pero no suponen una ruptura con el espacio teatral en sí, sino más bien, con la forma de representación y como lo percibe el espectador.

(22) Diseño de Gordon Craig para Escenografía



Copeau, crítico teatral, funda la compañía Vieux Colombier y se instala en la antigua sala del Athenée Saint Germain. El arquitecto Francis Jourdain, decide liberar el espacio de todo decorado, elimina el foso de la orquesta, la barandilla que separaba público y escena y las bambalinas. Para él, apreciar los decorados, la iluminación, la escenografía en general, suponía caer en los artilugios, intentando dar importancia a la obra y al actor que la representa. Copeau, conoció a Gordon Craig en su escuela de Florencia, y más tarde a Appia en Hellerau. Todos ellos entendían que la solución al problema escénico era de tipo arquitectónico. Durante algunos años, la compañía de Copeau se instaló en Nueva York, en el Teatro Garrick. Allí diseñan una "loggia", una estructura porticada que posibilitaba jugar con la profundidad y las alturas de la escena. También se colocó un escenario modular que tenía acceso desde el público mediante cuatro escaleras visibles.

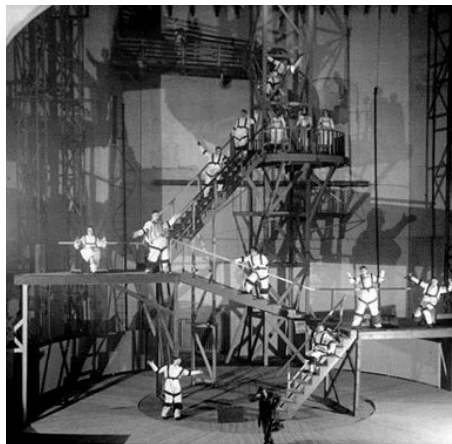
Tras su estancia en Nueva York, vuelven a su pequeño teatro parisino donde van a volver a instalar en el fondo del escenario, una serie de niveles en altura y pasarelas escalonadas. En el nivel inferior, liberan el espacio aportando mayor flexibilidad y diferentes accesos.



(23) Diseño de Picasso para la Escenografía de Parade

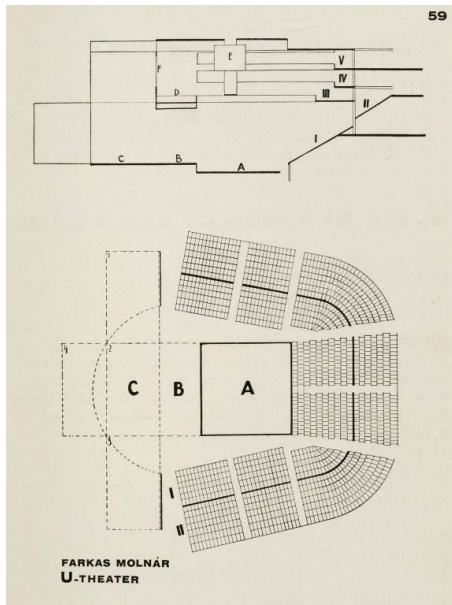
(24) La sala Athenée Saint Germain antes y después de la intervención de Francis Jourdain





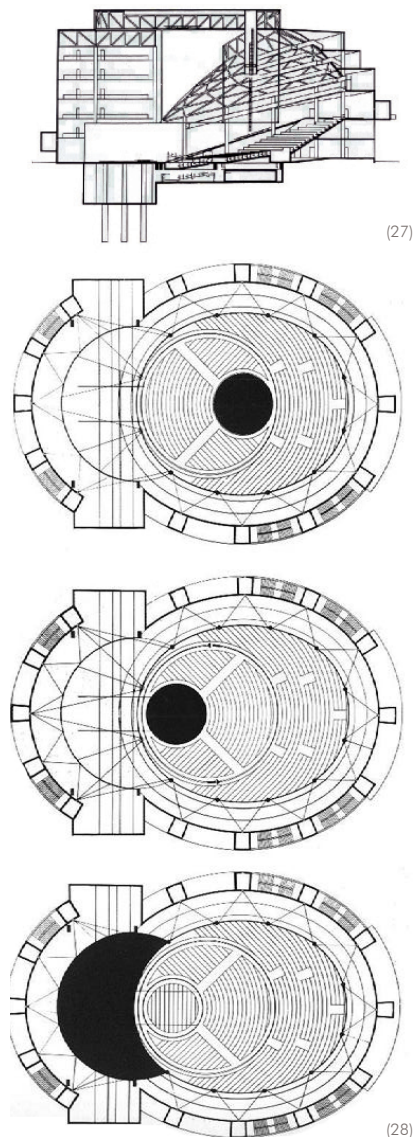
(25) Diseño de Escenografía de Mmeyerhold

(26) Planta y Sección U Theater de Farkas Molnar



Meyerhold<sub>2</sub> va a incorporar esta visión de dinamismo y libertad en los teatros revolucionarios rusos, muy cercanos al constructivismo que se había instaurado. Exponente de la biomecánica, expresaba que los actores ya no solo debían recitar las obras, sino que era fundamental la creación de formas plásticas en el espacio, por lo que se hacía necesario la práctica de la mecánica del cuerpo. Diferentes artistas colaboraron con Meyerhold diseñando decorados, vestimenta, etc. como el pintor Dimitriev, Tairov, Popova o Alexandre Exter.

En la Bauhaus<sub>3</sub> también se trabaja sobre el teatro, bajo la supervisión de Schlemmer. El espacio escénico debe establecer las relaciones entre el hombre y la geometría con el fin de crear un nuevo lenguaje. Para él, el teatro debe dejar de intentar imitar la realidad, y aceptar que es pura artificialidad. En 1924, Moholy-Nagy, también profesor de la Bauhaus, aporta su visión del nuevo espacio escénico. El graderío debía ocupar terreno a la sala, acercando así el público a la escena. Imagina el escenario giratorio, de planos desplazables en diferentes sentidos, y sustituye el foso de la orquesta por un pasillo. Todas estas medidas intentan crear un espacio más flexible. Estas propuestas se vieron reflejadas en diferentes proyectos teatrales, como el *U-Theater* de Farkas Molnar, *Raumtheater* de Xanti Schawinski y, por último, *Theatre der Totalitat*, el Teatro Total de Walter Gropius.



El teatro total de Walter Gropius se entiende como una máquina con todas sus posibilidades mecánicas y multimedia posibles hasta el momento. Es un “aparato” en el que se pretende sumergir al público en una experiencia dramática total. La escena no es única, sino que, mediante elementos mecánicos, se puede mover y tener tres escenas distintas en las que actuar durante la obra, o en las tres a la vez.

Alrededor de la sala, un pasillo con pendiente permite la actuación próxima al espectador, que además se ve envuelto por el ciclorama de las paredes, grandes pantallas en el escenario y doce pantallas situadas entre las columnas que soportan la cubierta.

(27) Sección Teatro Total de Walter Gropius  
(28) Diferentes disposiciones de Planta. Teatro Total

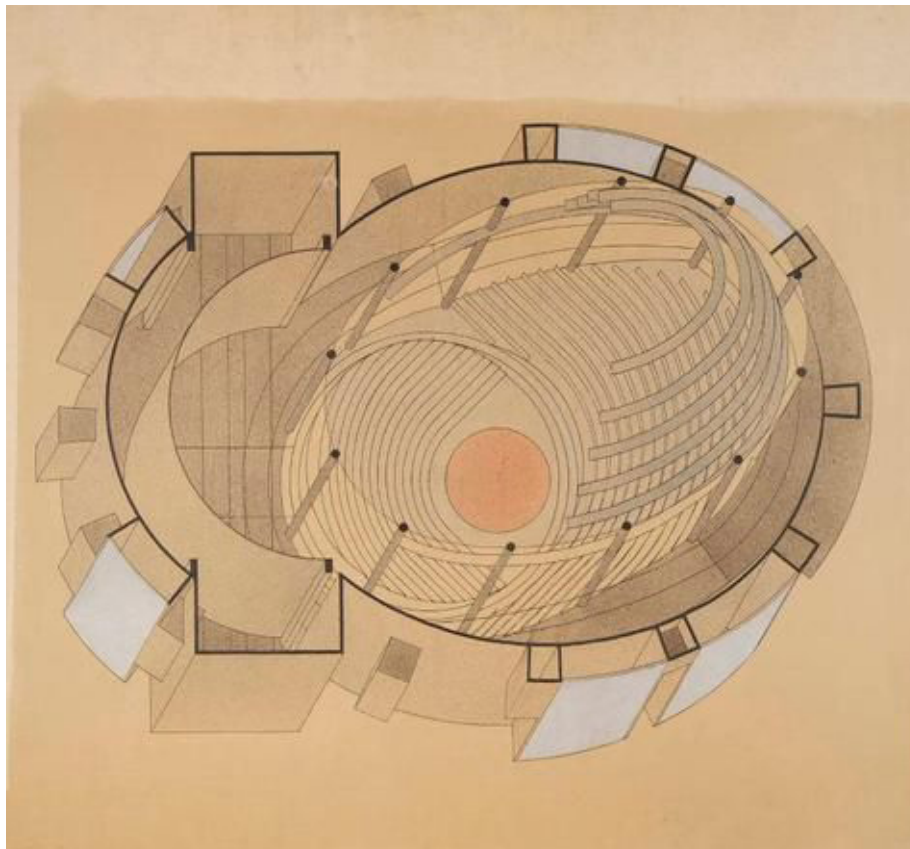
1. Navarro de Zuñiga, Javier. *Walter Gropius : Teatro Total de Walter Gropius = Walter Gropius's Total Theatre, 1927*. Madrid: Rueda, 2004. pp.76

2. Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro total : arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015. pp. 125-128

3. Navarro de Zuñiga, Javier. *Walter Gropius : Teatro Total de Walter Gropius = Walter Gropius's Total Theatre, 1927*. Madrid: Rueda, 2004. pp.95-115



(29) Axonometría Teatro Total de Walter Gropius



Frederick John Kiesler es el creador de la escena estereoscópica. Tal y como define en su tesis, *El Teatro como Espacio*, Felisa Blas Gómez. “una escena en la que el espacio, gracias a sus tensiones relativas, crea y concluye la acción de la obra. El elemento Plástico no es el decorado sino el hombre como respuesta a las tentativas que lo han querido sustituir por arquitecturas u objetos plásticos. No hay nada más que un elemento espacial: el movimiento”<sup>1</sup>.

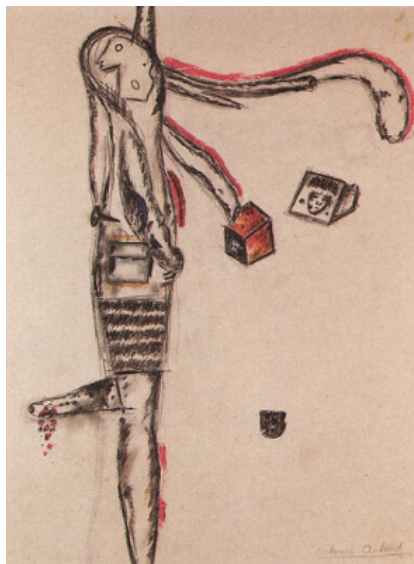
Antonin Artaud es otra de las personalidades teatrales del siglo XX junto a Appia y Craig. Entiende que el teatro es un hecho irrepetible, que no debe representar, sino ser. No se busca una experiencia acústica o visual, sino algo físico y orgánico, la música y la luz no busca la armonía, sino que comunican algo. Todos los elementos intentan transmitir emociones al espectador. En lo que se refiere a la arquitectura teatral, lo define claramente en su ensayo *El teatro y su doble*:

“Suprimimos la escena y la sala y la reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador situado en el centro de la acción se verá rodeado y atravesado por ella.



(30) Recreación del Endless Theater de Kiesler





(...) Cerrarán la sala cuatro muros sin ningún adorno, y el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor.

(...) en lo alto unas galerías (...) permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto al otro de la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad. "2

Tras Artaud, el teatro adquiere un sentimentalismo que hace que no importe la obra de teatro en sí, eso no es el arte, hasta el punto de que los libretos apenas tienen palabras, sino que lo que realmente importa es lo que siente el espectador, y cada espectador puede sentir algo distinto. No se le da importancia al lugar, el decorado, la vestimenta, la luz, sino que el actor interpreta como lo siente. El teatro rompe con los cánones teatrales tradicionales. Peter Brook será otra de los teóricos que profundice en esta relación entre actor y espectador en su libro *El espacio vacío*3. En este texto, explica el británico que los actores deben romper la cuarta pared que los separa del público, entendiendo que es necesario crear un espacio único para espectadores y actores. No se trata solo de representar una obra que guste al espectador, sino de hacerle pensar, sentir, despertar significados íntimos, incluso cuando no le guste la obra.

En lo que a arquitectura teatral se refiere, podríamos decir que el edificio ha perdido el valor que históricamente se le dio, la idea de un espacio sagrado, cerrado, oscuro, son conceptos que se han ido perdiendo a medida que la mirada no se ha centrado tanto en la obra que se representa, sino en el mensaje que se quiere transmitir, y la relación que se quiere establecer entre el público y los actores.. El teatro ya no tiene por qué representarse en edificios para tal, sino que cualquier espacio que lo permita es válido: grandes salas de trabajo, naves industriales, antiguos edificios abandonados, carpas, iglesias, etc.

Actualmente, el edificio teatral, además de su uso principal, se caracteriza por incorporar otros muchos usos que hagan que el espacio sea un continuo exponente de ocio para la ciudad, incorporando salas de exposiciones, bibliotecas, zonas de trabajo, miradores, salas de usos múltiples para otro tipo de actos, e incluso espacios públicos.

1. Blas Gómez, Felisa de, *El teatro como espacio*. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. pp. 223-228

2. Brioso Sánchez, Máximo, and Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Espacios escénicos : el lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Consejería de Cultura ; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004. pp. 186-188

3. Brook, Peter, and Gil Novales, Ramón. *El espacio vacío : arte y técnica del teatro*. 3a ed. en esta colección. Barcelona: Península, 2006. pp. 67-68

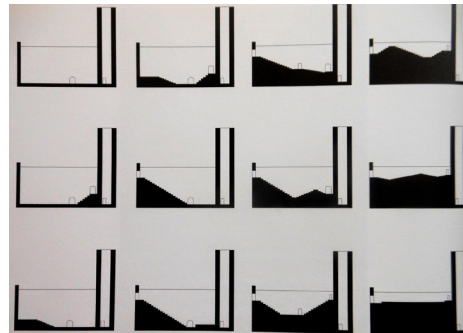
(31) Dibujo de Antonin Artaud. Teatro de la Crueldad 1946

(32) Dibujo de Antonin Artaud. El Totem 1946

Ante este escenerio, podríamos decir que de alguna manera, el modelo teatral no se ha mantenido como objeto de estudio y desarrollo, puestos que la gran mayoría de proyectos que se llevan a cabo actualmente asumen una de las tipologías que hemos nombrado anteriormente, destacando el modelo italiano respecto a los demás.

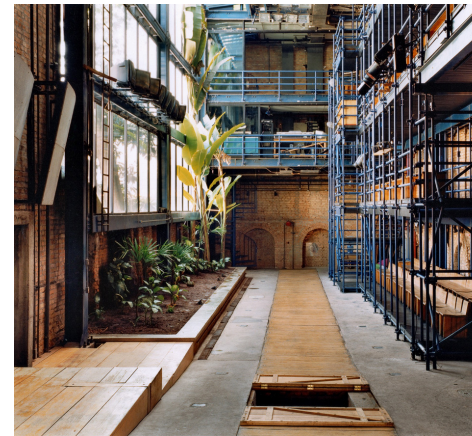
Sin embargo, otros proyectos conservan ese grado de experimentalismo que los hace diferenciarse del resto. Podríamos hablar aquí de proyectos que surgen a partir de la apropiación de un espacio no pensado para el teatro, como punto de partida.

El proyecto de un teatro adaptable en el Castillo de Riom, es un buen ejemplo de ello. En este proyecto Peter Zumthor incorpora unos mecanismos que, dispuestos de muro a muro de la sala, permite variar la sección de la grada, permitiendo así una mayor multiplicidad de espectáculos, y permitiendo, de una manera sencilla, diferentes relaciones entre escena y sala, y por tanto, entre público y actor.



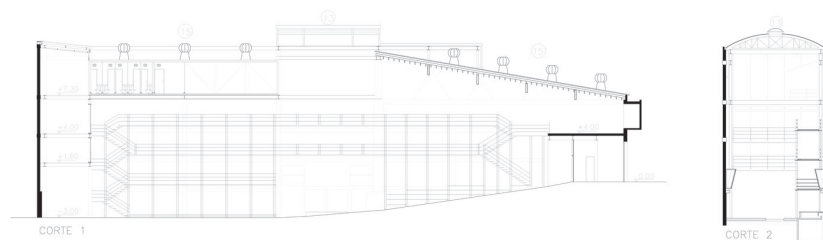
(34) Secciones de las diferentes configuraciones posibles de la sala del Teatro del Castillo de Riom de Peter Zumthor.  
(35) Fotografía cenital del Teatro del Castillo de Riom

De la misma manera, Lina Bo Bardi y Edson Elito configuran un nuevo teatro en un estrecho y largo solar de São Paulo. El Teatro Oficina cuenta con una grada de apenas dos filas en diversas alturas, y la escena recorre todo el solar, descendiendo desde la cota de acceso. La luz entra en la sala, ya de por sí, con una configuración muy distinta a los teatros tradicionales, aportándole vida y espontaneidad a la espacio, al igual que lo hacen las plantas que rodean el espacio donde los actores se mueven. El gran ventanal por donde entra la luz permite al espectador contemplar el entorno inmediato, haciendo que el edificio, más que un edificio, sea una calle, donde la gente disfruta al aire libre del espectáculo. La arquitectura del lugar aporta dinamismo, tanto al espectador, que ya no es frío y oculto, sino visible, y que entabla una relación con los actores, como a los mismos actores, quienes se expresan de una manera más libre.



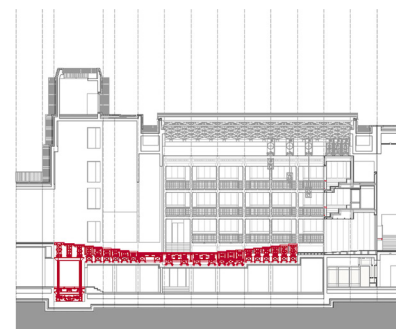
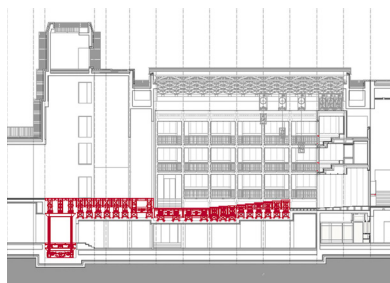
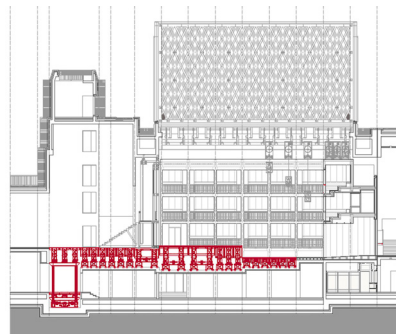
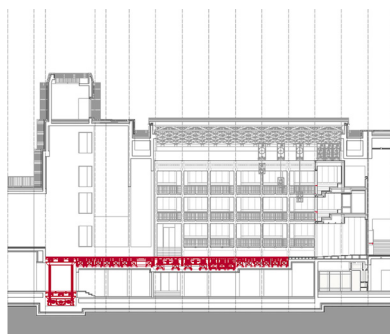
(36) Fotografía del Teatro Oficina  
(37) Fotografía durante un espectáculo en el Teatro Oficina de São Paulo.





Finalmente, nombrar un proyecto que no se apropia de un edificio destinado a otro uso, sino construido de nueva planta: el teatro Shakespearean de Renato Rizzi en Gdansk. En este proyecto, el arquitecto ha querido fundir en una única sala, múltiples disposiciones de teatros tradicionales, destacando el teatro isabelino inglés.

Al igual que Zumthor, mediante mecanismos, consigue elevar o unificar las cotas de la grada, para así ofrecer diferentes visiones y relaciones para el público. Además, al igual que en los teatros isabelinos o en los corrales de comedia en los que no existía cubierta y únicamente estaban bajo techo las galerías, la cubierta de este proyecto se abre, permitiendo así incorporar la luz, y la ambientación exterior.



(38) Secciones Longitudinal y Transversal del Teatro Oficina de Lina Bo Bardi.  
(39) Secciones de las diferentes configuraciones de sala del Teatro Shakespearean de Gdansk.  
(40) Fotografías de la sala del Teatro Shakespearean con la cubierta abierta.

## MODELO TEATRAL

### TEATRO A LA ITALIANA

El modelo teatral que se establece en el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, en las diferentes propuestas proyectuales que se llevaron a cabo, se basa en el modelo del Teatro a la Italiana. Este modelo está compuesto por:

**Escena:** el lugar donde se representa la acción. Suele estar elevado. Esta delimitado y separado del público mediante un arco proscenio. Sobre la escena se coloca la *cámara negra*, donde se recogen bambalinas, patas y telón de fondo. El *peine* es una estructura ligera, formada por vigas de madera tradicionalmente y ahora metálicas, situada en la torre escénica, a una altura sobre la escena superior a dos veces la embocadura, sobre la que los técnicos manipulan tanto el telar (*cámara negra*) como otros elementos de tramo-ya, iluminación, etc. Bajo la escena se coloca el foso de escena, que permite enseñar, esconder, entrar, a actores y efectos. Separando la escena del público se coloca el foso de la orquesta, semienterrado respecto a la cota de la platea para así ocultar a los músicos

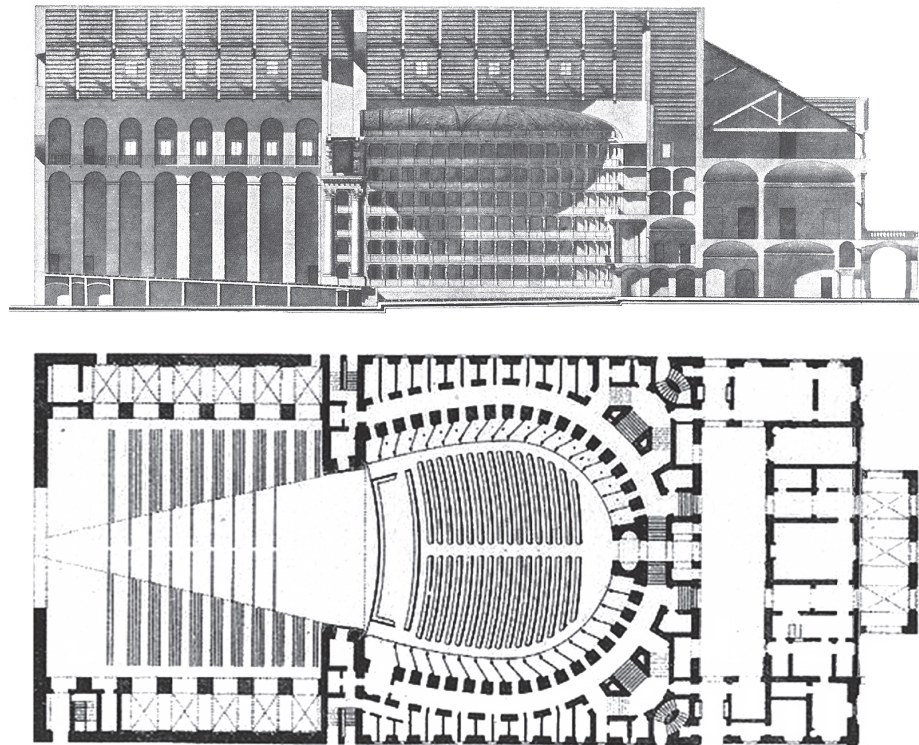
**Hombros y chácena:** tras la escena, se disponen espacios a los lados donde albergar a los actores y maquinaria durante la actuación. La medida de los

hombros la da la escena, la suma de su anchura debe ser igual a la de la escena, para poder albergar los elementos de la escenografía desplazándolos. El mismo criterio que da la altura del peine, para que estos elementos de escenografía se puedan ocultar en vertical, entre la altura de la embocadura y el peine.

**Sala:** en el teatro italiano suele tener forma de herradura, y es donde se coloca el público. La platea es la zona baja donde se colocan las butacas y tiene cierta pendiente que permite una correcta visión. Suele disponer de galerías laterales o una galería central que permite el acceso a las butacas. La sala, para aprovechar la altura, adquiere diferentes plantas en la que se colocan palcos que envuelven la platea.

**Foyer:** se entiende como el espacio de recepción del teatro. Un espacio amplio y decorado donde se reúne el público antes de comenzar la obra, así como en los descansos.

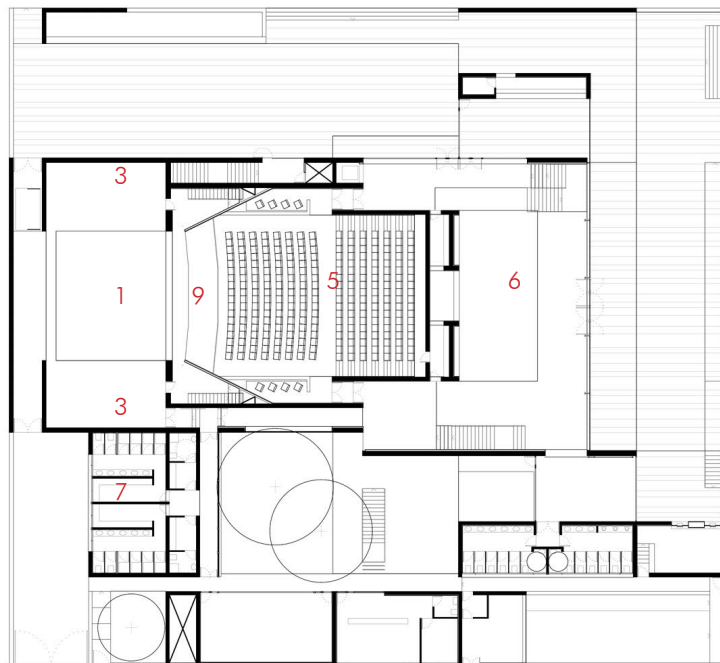
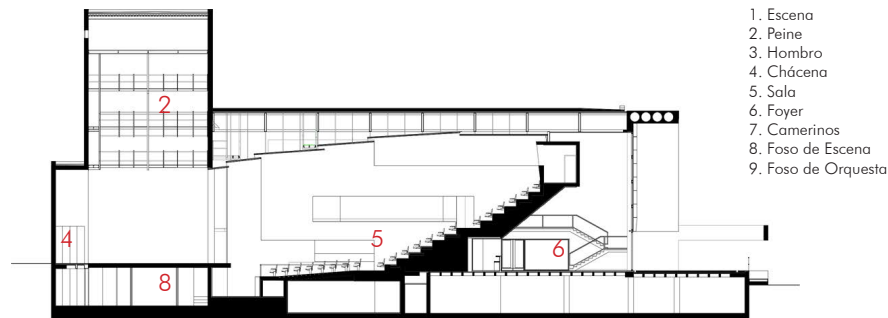
**Camerinos:** espacio para los actores, que suele tener un acceso diferenciado del acceso principal del público. Suele estar ubicado cerca de la escena, tras los hombros o la chácena, para permi-



(41) Planta y Sección del Teatro alla Scala de Milan de Piermarini

1. Gaehde, Cristián. El teatro : desde la antigüedad hasta el presente . [2a ed.]. Barcelona: Labor, 1930.





#### FUENTES DE LAS IMÁGENES

- (1) Tesis: Diseño Arquitectónico de un teatro al aire libre.  
Reyes Cordero Ismael
- (2) (12) (15) (41) Universidad de Navarra. Historia del teatro  
(3) [historiarrc.blogspot.com](http://historiarrc.blogspot.com)
- (4) Tesis: Diseño Arquitectónico de un teatro al aire libre.  
Reyes Cordero Ismael
- (5) [spanisharts.com](http://spanisharts.com)
- (6) [culturaclasica.com](http://culturaclasica.com)
- (7) [archinform.net](http://archinform.net)
- (8) (9) (11) (14) (16) David Leventi  
(10) [archdaily.com](http://archdaily.com)
- (13) [intranet.pogmacva.com](http://intranet.pogmacva.com)
- (17) [diegoperis.com](http://diegoperis.com)
- (18) (19) Fosco Lucarelli. A Revolution in Stage Design
- (20) (23) (25) (26) Pinterest
- (21) Hellaerav. Centre os Arts  
(22) MoMA
- (24) [vieux.colombier.free.fr](http://vieux.colombier.free.fr)
- (27) (28) (29) Javier Navarro de Zuñilaga. Teatro Total de Walter Gropius
- (30) Juan Prieto, Teatro Total
- (31) (32) [elcopoylarueca.com](http://elcopoylarueca.com)
- (34) (35) [Arquitectures234.Blogspot.com](http://Arquitectures234.Blogspot.com)
- (36) (37) (38) (39) (40) Plataforma Arquitectura
- (42) Aportado por Estudio



Los proyectos que llevó a cabo el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía a partir de 1998 se han construido siguiendo el modelo teatral italiano o wagneriano. Como hemos visto en el recorrido histórico de los proyectos, a estos modelos siguieron muchos otros que supusieron una ruptura con el teatro tradicional. Los cambios sociales, escenográficos, técnicos, etc. dieron lugar a una nueva concepción de la representación del teatro y por lo tanto a nuevos espacios arquitectónicos.

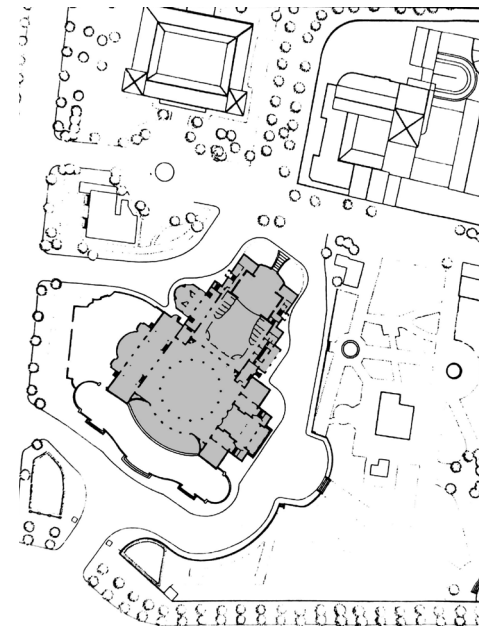
En este análisis se pretende establecer una visión de los proyectos del Programa de Infraestructuras Escénicas, desde lo general a lo particular, desde el exterior, y la relevancia que supone el enclave urbano en el que se localiza el espacio escénico, hasta el interior, tratando recorridos, y aspectos técnicos de la sala. El recorrido histórico permite identificar los diferentes elementos que han conformado el espacio escénico desde su aparición, y como estos elementos, hasta el modelo italiano, están presentes en los diferentes proyectos que llevó a cabo el plan. Por otro lado, parece necesario contrastar la realidad ejecutada en el objeto de estudio con las soluciones más propositivas que estas tipologías desarrollan en otras situaciones más experimentales, basándonos en los modelos de principios del siglo XX que hemos reseñado en la historiografía del tipo teatral.

PROGRAMA DE INFRAESTRUCTURAS  
ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA

ANÁLISIS ESPACIAL

## EXTERIOR. ENCLAVE-RELACIÓN CON EL ENTORNO

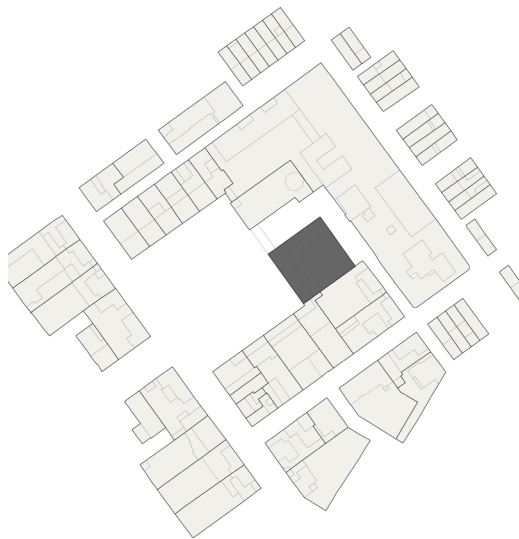
Como ya hemos dicho, comenzaremos estudiando la localización de los proyectos y su entorno. Solà Morales habla en el libro *Arquitectura Teatral en España*, de la importancia que Bails o Fornés y Gurrea le habían dado a finales del siglo XVIII al emplazamiento de la pieza teatral. Entendido como *lugar de ilustración del pueblo*, éste debe tener una posición central en la trama urbana, además de un entorno libre y despejado, que permita una mejor funcionalidad en lo que a accesos y salidas de emergencia se refiere, y que reconozca el valor simbólico del edificio que se construye. Evidentemente, se referían en sus declaraciones a los grandes proyectos teatrales que se edificaron en aquella época sobre solares que habían quedado vacíos tras la desamortización, como el Gran Teatro Liceo de Barcelona o el Teatro Lope de Vega de Sevilla. En lo que a nuestros proyectos se refiere, si bien es cierto que la gran mayoría se ha edificado en localidades de menor escala, muchos establecen alguno de estos criterios para su localización.



(1) Plano de Situación del Teatro Lope de Vega. Sevilla  
(2) Fotografía exterior del Teatro Lope de Vega. Sevilla







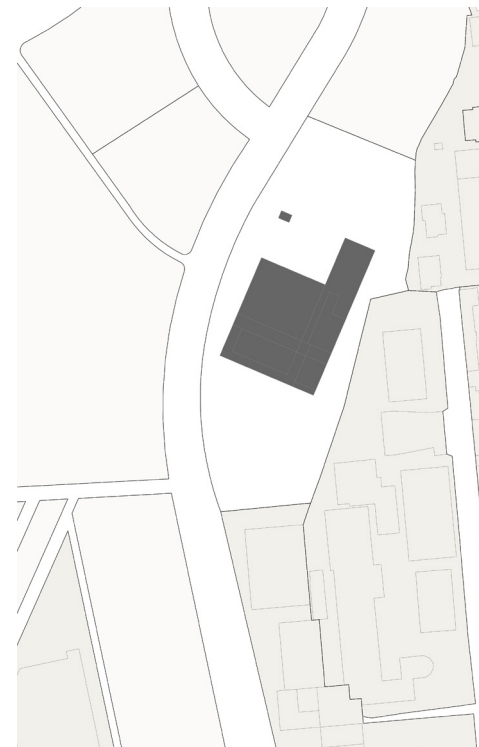
(3) Plano de Situación del Teatro de Guadalcaçín  
(4) Plano de Situación del Teatro de Villa del Río

En primer lugar, hablaremos de la centralidad del edificio en la trama de la localidad. Los proyectos de Guadalcaçín o Villa del Río de Miguel Bretones y Javier Arroyo se ubican en el casco histórico, lo que se puede ver incluso en la morfología de su planta. Esta localización favorece la relación de los vecinos con el edificio y su programa de actividades, pero, por otro lado, al tratarse de pequeñas localidades en las que las calles no son muy anchas, el acceso rodado para carga y descarga de maquinaria es más complicado.

En otras localidades fue más complicada la posibilidad de conseguir un solar en el centro de la ciudad, por lo que finalmente se estableció una situación más aislada, como ocurre con el Teatro Auditorio Felipe VI de Estepona, de Luis Machuca Santa Cruz. Aquí, los accesos rodados para carga y descarga tienen mayor facilidad, lo que puede atraer otro tipo de espectáculos o montajes. Además, el hecho de que se encuentre a las afueras, o simplemente fuera de la trama urbana, no niega que los vecinos puedan disfrutar de su programa de actividades de manera habitual.

1. Arquitectura teatral en España : exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU : diciembre 1984-enero 1985. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1984. pp. 27-39

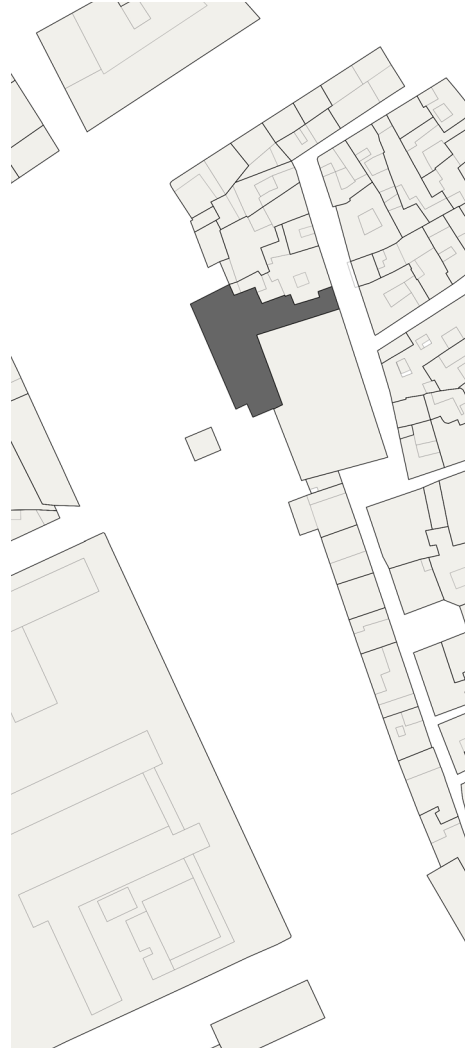
2. Arquitectura teatral en España : exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU : diciembre 1984-enero 1985. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1984. pp. 28



(5) Fotografía exterior del Teatro de Villa del Río  
(6) Fotografía exterior del Teatro de Guadalcaçín  
(7) Fotografía exterior del Teatro de Estepona  
(8) Plano de Situación del Teatro de Estepona

Aunque no es consecuencia directa y se dan excepciones de edificios exentos en los cascos históricos, sí es cierto que en los proyectos que se ubican en la trama urbana predomina la ubicación entre medianeras. En estos casos, primó la decisión de inserción en la trama urbana frente a otros criterios en la elección del solar a edificar, como pudiera ser la funcionalidad o la distribución del programa. No con ello se pretende decir que los proyectos entre medianeras no funcionen correctamente puesto que lo hacen, pero su organización programática es mucho más compleja. El caso más extremo lo encontramos en el proyecto de Tarifa, en el que como podemos ver, la zona de camerinos se distribuye en un espacio de geometría complicada, con numerosos quiebros, que parece más una inserción de la parcela, sobre el caserío colindante. El acceso a esta zona de camerinos se hace desde una calle trasera que no tiene relación con la entrada principal del edificio.

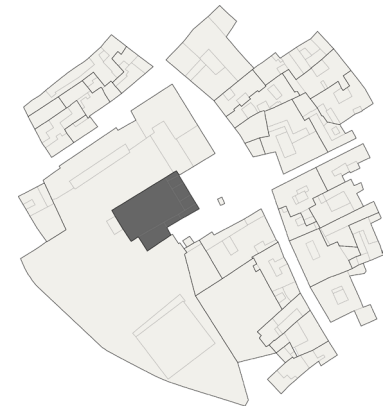
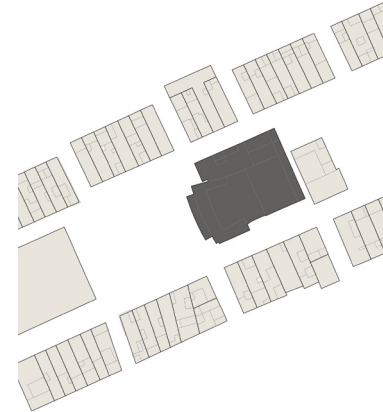
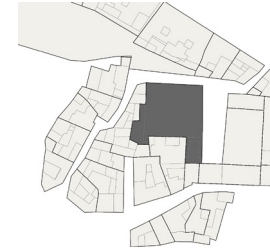
Como hemos comentado anteriormente, al igual que la inserción en la trama urbana, la relación con el entorno es otro punto por analizar de los proyectos del programa. En algunos casos, la centralidad no implica un espacio previo en el que reconocer la pieza, sino que el edificio queda “escondido” en la trama, como por ejemplo en Villa del Río, donde apenas se reconoce la fachada principal. Otro ejemplo en el que solo se aprecia la fachada del edi-



(9) Plano de Situación del Teatro de Tarifa  
(10) Plano de Situación del Teatro de Vejer de la Frontera  
(11) Plano de Situación del Teatro de Los Palacios y Villafranca  
(12) Plano de Situación del Teatro de Medina Sidonia

ficio es el Cine San Francisco de Vejer, de Marta Pelegrín y Fernando Pérez. Sin embargo, en este caso, la calle es más ancha, y los arquitectos abren el espacio del vestíbulo al exterior, creando así una relación entre la nueva pieza y el entorno que se convierte en la “antesala” del teatro. Cuando las condiciones climáticas lo permiten, esta estrategia de abrir el vestíbulo consigue hacer que interior y exterior puedan funcionar como una única pieza.

En algunos casos, esta relación se incrementa cuando la localización lo permite, cuando en vez de tener una calle ancha frente al edificio, nos encontramos con una plaza, y la construcción, en vez de ser entre medianeras, se presenta exenta. El proyecto de Juan Ruesga para el Teatro de Los Palacios y Villafranca es claro ejemplo de ello, dando la fachada principal del edificio da a la plaza de la Almazara. Otro ejemplo, y aunque el edificio no sea exento, se puede reconocer claramente, es el caso de Medina Sidonia, de Pedro Caro y Frank Mazzarella, donde no solo el foyer entra en relación con la plaza colindante, sino que la propia sala se abre a este espacio, pudiendo funcionar la escena desde el exterior, para otro tipo de espectáculos.





Cuando el proyecto sale de la trama urbana, su relación con el entorno puede ser diversa. En el proyecto de Níjar de Sara Giles, Pepe Morales y Juan González Mariscal, las piezas aisladas, comunicadas únicamente en su planta soterrada, se presentan como miradores hacia el paisaje que los rodea. No existe, en este caso, una relación activa en la que las personas puedan salir y disfrutar de ese espacio exterior, sino que se convierte en una relación pasiva, de contemplación.



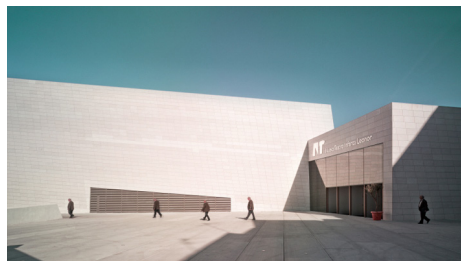
- (13) Fotografía exterior del Teatro de Vejer de la Frontera
- (14) Fotografía exterior del Teatro de Medina Sidonia
- (15) Fotografía exterior del Teatro de Níjar
- (16) Plano de Situación del Teatro de Níjar



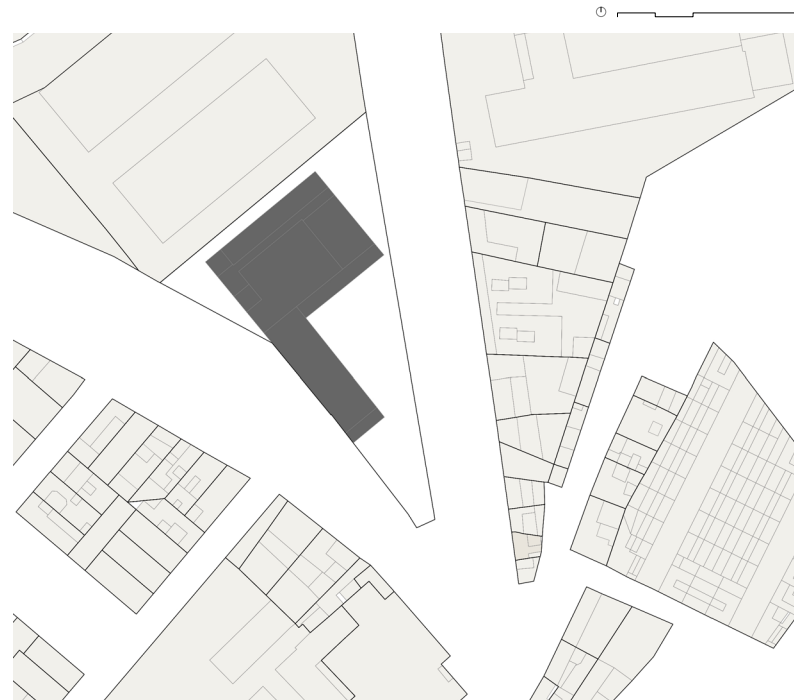
Hasta el momento, hemos reseñado proyectos que ocupan la totalidad de la parcela en los que se ubican. Son proyectos que por necesidad de superficie o preexistencia de espacios exteriores que puedan entrar en relación con el mismo, no contemplan la necesidad de generar espacios exteriores públicos. La creación de este tipo de espacios se ha convertido en una cuestión fundamental de los arquitectos de nuestras ciudades. Aunque es cierto que en las localidades donde se ubican estos teatros no se ha sufrido la densificación edificatoria de las grandes ciudades, el espacio público es un bien cada vez más escaso. En este sentido, algunos proyectos incorporan en su programa la creación de un espacio público que, además de entrar en relación con el edificio propuesto, pueda funcionar de manera independiente y como un elemento más de la red de espacios públicos de la ciudad.

El proyecto de Javier Terrados en Aráhal se ubica en una manzana triangular, en la que el edificio se sitúa en forma de L ocupando dos de los laterales, y creando un gran vacío central, a modo de plaza, a la que se abre el teatro. Igualmente ocurre en el proyecto de Jaén, de José Manuel Pérez Muñoz y José María Morillo. En este caso, la escala del proyecto, el más grande de

- (17) Fotografía exterior del Teatro de Jaén
- (18) Fotografía exterior del Teatro de Aráhal
- (19) Plano de Situación del Teatro de Aráhal



de los que llevó a cabo el programa, precisaba de espacios exteriores con los que relacionarse y los arquitectos decidieron crear un volumen que permitiera el recorrido de todo el perímetro del edificio a través de plazas y espacios de estancia desde los que contemplar el propio edificio, y el entorno con el que se relaciona: el resto de muralla que incorpora el proyecto o el Jardín Botánico.



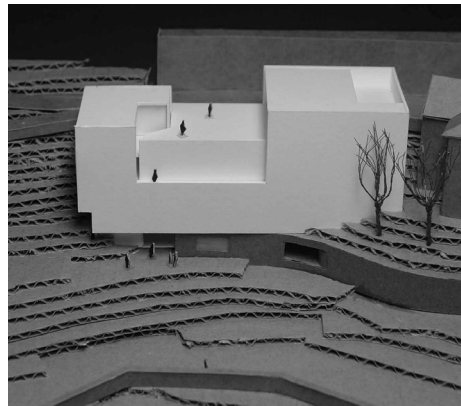
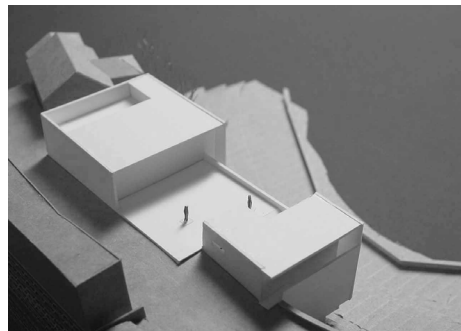
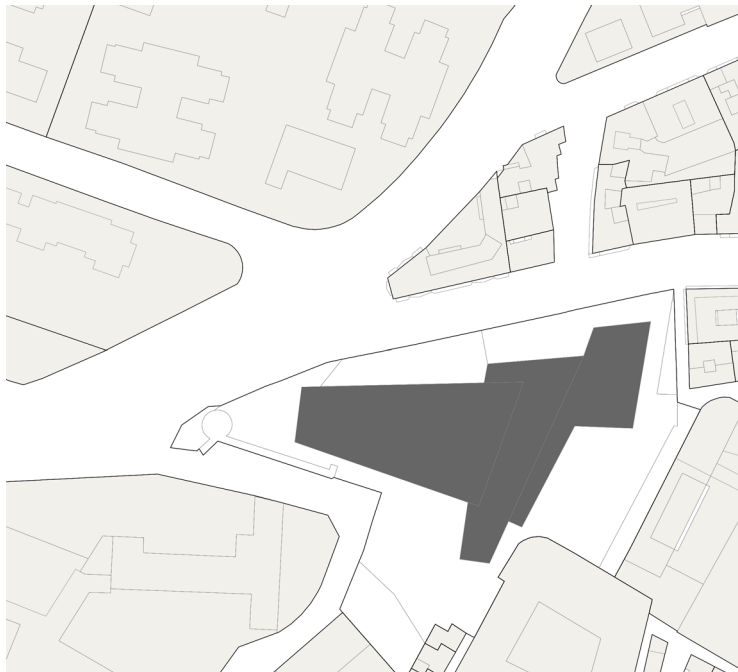




(20) Fotografía exterior del Teatro de Jaén

(21) Plano de Situación del Teatro de Jaén

(22) Fotografías de la Maqueta del Teatro de Setenil de las Bodegas



Podríamos incorporar en este tipo de proyectos, el espacio escénico no construido de Setenil de las Bodegas, de Juan Pedro Donaire. El proyecto se ubicaba en una parcela de fuerte pendiente. El acceso principal se realizaba desde la cota más baja, sin embargo, la cubierta del edificio, a la misma cota de la calle, se convertía en un mirador-plaza, desde donde se contemplaba el paisaje, y se accedía al edificio.

Hemos nombrado en este último párrafo uno de los factores que se deben tener en cuenta a la hora de ubicar la pieza en el solar, y que, además, influye de manera directa en la imagen y organización del edificio, ayudando a diferenciar accesos, entre otros aspectos. Este factor es la topografía. En algunos proyectos, la parcela posee una fuerte pendiente, o se encuentra entre calles que se encuentran a diferente cota, siendo el caso extremo el anteriormente comentado de Setenil de las Bodegas, donde un acceso se realiza desde la cota baja, y la cubierta del edificio se encuentra a la misma cota de la calle superior. En el proyecto de Cabra, de Félix Pozo, este factor también es determinante. En este caso, la pendiente es tan fuerte que permite al edificio quedar completamente incrustado en ella. Mediante una escalera longitudinal en uno de los laterales de la parcela, se va accediendo a los diferentes niveles, diferenciando entre actores, el más bajo, y público, que además cuentan a su vez con dos accesos, uno que accede directamente al foyer, en una cota intermedia de esta escalera, y otro, desde la cota más alta, donde se encuentra la pieza rehabilitada de “El Jardincito”. Esta misma cota alcanza la torre escénica, que se utiliza a modo de graderío para actuaciones al aire libre, y mirador.

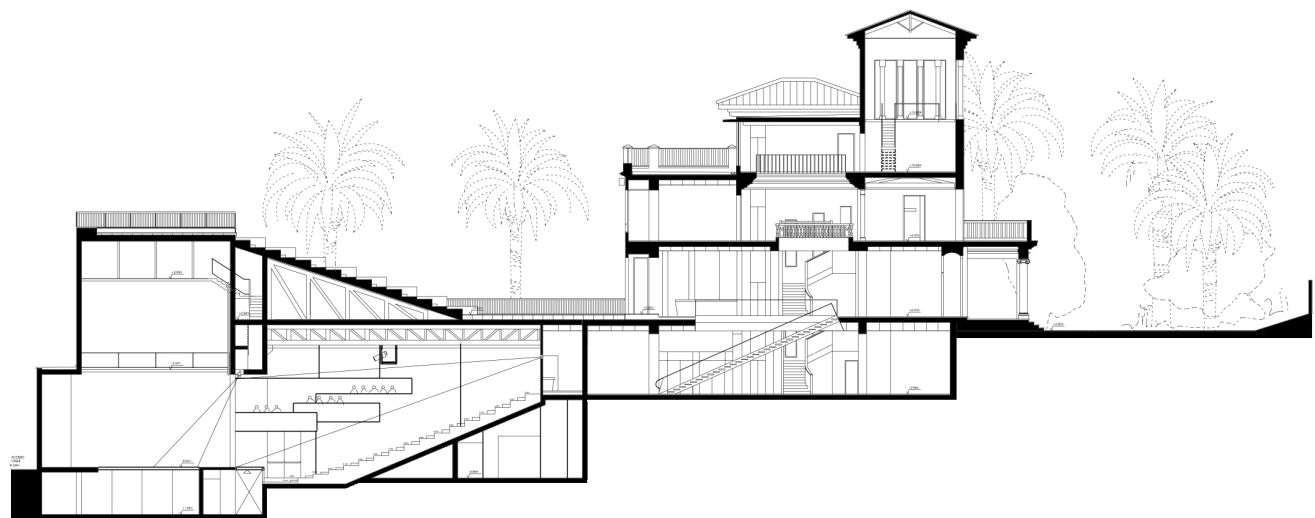
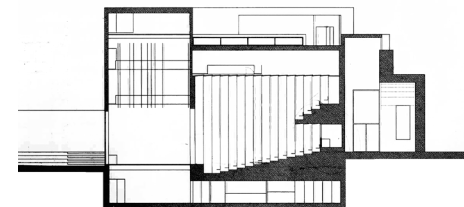
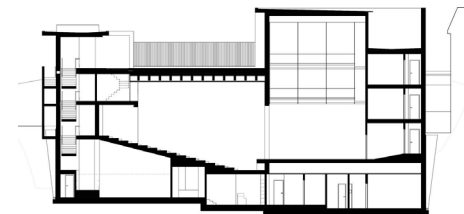
Casi como una consecuencia de este tipo de parcelas en las que la pendiente es tan fuerte, surge la cuestión del



(23) Fotografía exterior del Teatro de Cabra  
(24) Sección del proyecto del Teatro de Setenil de las Bodegas  
(25) Sección del proyecto del Teatro de Medina Sidonia  
(26) Sección del proyecto del Teatro de Cabra

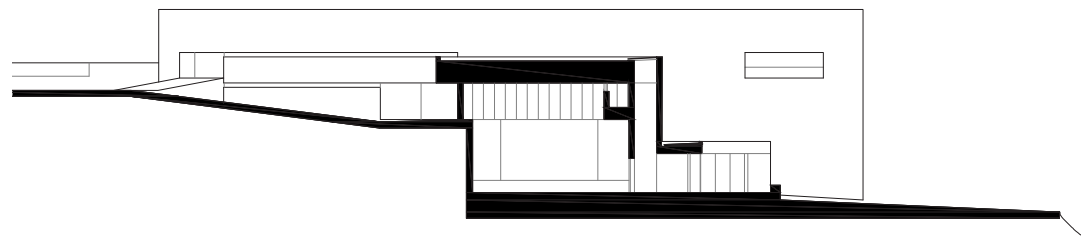
uso de las cubiertas. En estos dos proyectos la cubierta es algo más que una cubierta de instalaciones, como suele ocurrir en la mayoría de los proyectos. Funcionan a modo de plaza, o mirador, incorporándose como un nuevo uso del edificio. En el proyecto de Medina Sidonia, de Pedro Caro y Frank Mazzarella, en su cota más alta también se incorpora una zona de mirador en dos alturas.

Este uso de las cubiertas permite al edificio incorporar usos que pueden ser atractivos y aportan mayores posibilidades para realizar otro tipo de espectáculos, como cines de verano o cualquier tipo de representación al exterior.

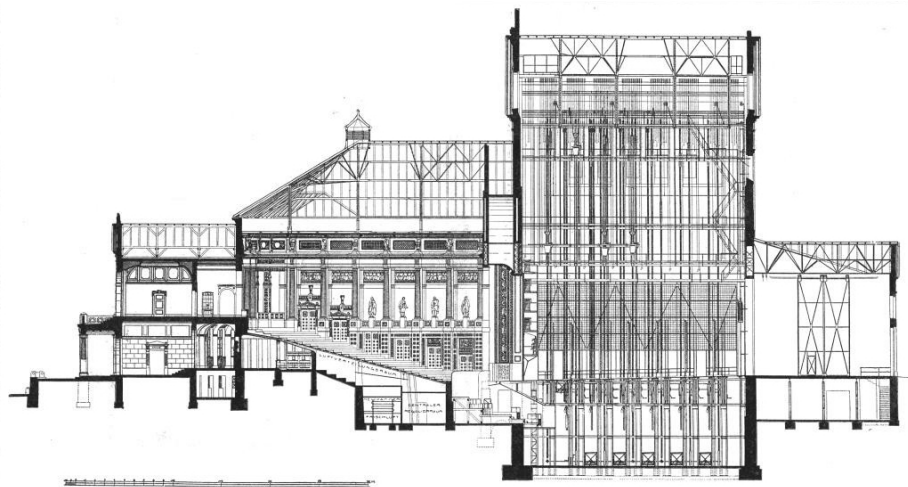




(27) Fotografía interior del Teatro de Medina Sidonia  
(28) Sección del proyecto del Teatro de Iznalloz  
(29) Sección del proyecto del Teatro de Montoro



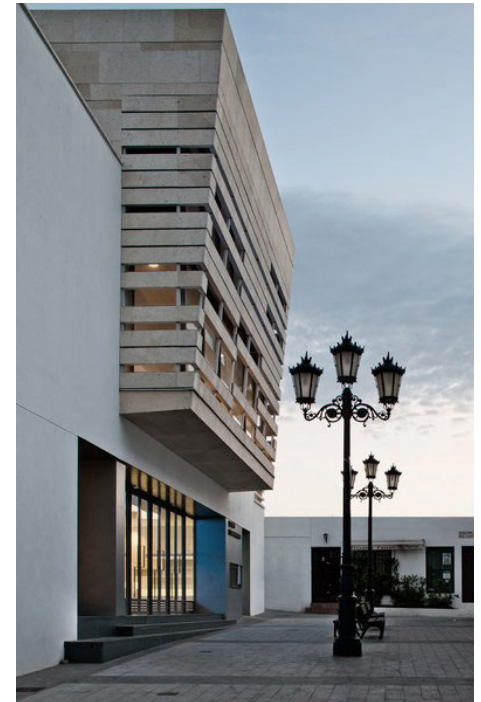
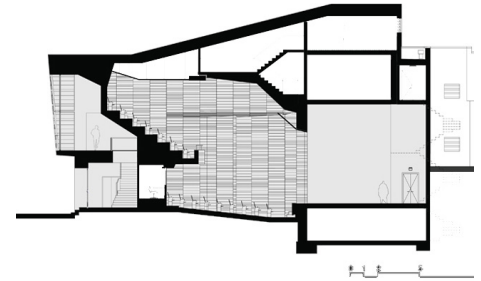
Volviendo a la topografía, existen otros casos en los que la diferencia de cota entre calles no es tan amplia, como es el proyecto de Iznalloz, también de Juan Pedro Donaire y Javier Arroyo, y que tampoco se construyó. En este caso, la diferencia de nivel entre las calles donde se ubica el edificio no es tanta, y el arquitecto la utiliza para separar los accesos de público y técnicos, utilizando la cota baja como acceso principal, y la planta primera, para actores y servicios, más ligada a la zona de la escena. Algo similar ocurre en el proyecto de Montoro, de Gabriel Bascones, Juan Antonio Giles Domínguez y María Toro Pinilla. La parcela de este proyecto tiene pendiente, de manera que el edificio queda incrustado en ella, pero no completamente. Utiliza la cota más baja como acceso principal. Desde una rampa lateral, se asciende hasta alcanzar los niveles de acceso para material y actores, a 6 y 9,5m respectivamente de altura respecto a la cota de acceso principal.



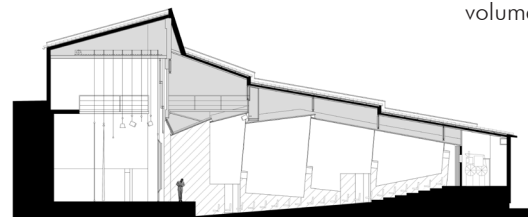
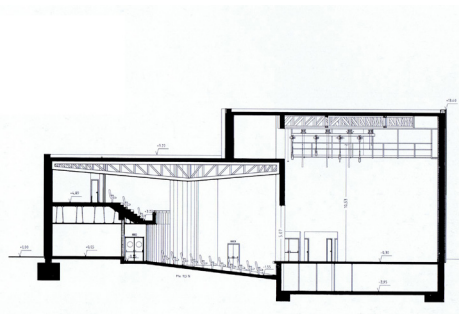
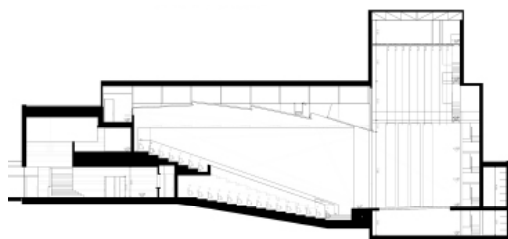
(30) Sección del proyecto del Teatro de Bayreuth  
(31) Sección del proyecto del Teatro de Vejer de la Frontera  
(32) Fotografía exterior del Teatro de Vejer de la Frontera

Una de las cuestiones finales que atañen a esta fase de análisis de la localización de los proyectos y su relación con el entorno, es el volumen de los edificios construidos. Lo analizaremos a partir del estudio de la torre escénica. Este elemento aparece en el teatro con la idea de recoger y ocultar telares e iluminación que permitan dotar a la escena de diferente ambientación durante el transcurso de la obra. Por supuesto, surge a raíz de la aparición de nuevas maquinarias y son Semper y Bruck, en el proyecto encargado por Wagner, quienes lo llevan hasta su máxima expresión hasta aquella fecha y cuyo modelo será copiado posteriormente.

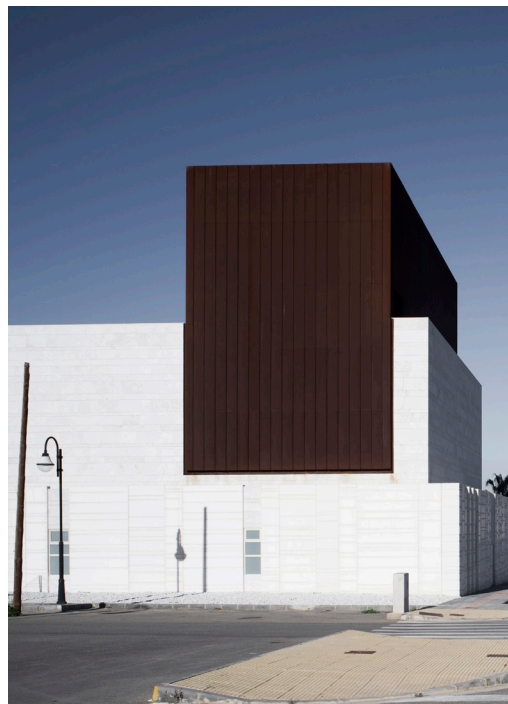
El elemento aparece en casi todos los proyectos como un gran volumen, de gran altura, definitoria de la tipología teatral en la ciudad. En algunos casos incluso, este volumen se reviste de un material distinto al exterior, lo que lo hace aún más reconocible y visible como en el proyecto de Vera, en la que los arquitectos Antonio Donaire, Juan Aragón y Félix Fernández, forraron la torre con un acero corten que destaca sobre el aplacado blanco del resto del edificio. Existen casos completamente diversos, como los proyectos de Vejer y Jaén, de los que ya hemos comentado previamente, y que llevan la cubierta del edificio hasta la misma cota que alcanza la torre escénica, disimulando así el contundente volumen, dando unidad a la imagen exterior del edifi-







cio. En ambos casos, además, se utiliza un mismo material de aplacado, en Jaén como una misma piel para toda la envolvente del edificio, y en Vejer de la Frontera, para la planta primera y volumen de la torre.

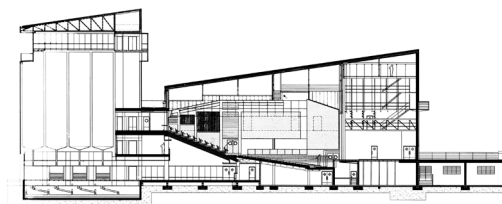


- (33) Sección del proyecto del Teatro de Vera
- (34) Fotografía exterior del Teatro de Vera
- (35) Sección del proyecto del Teatro de Castiblanco de los Arroyos
- (36) Fotografía exterior del Teatro de Castiblanco de los Arroyos
- (37) Sección del proyecto del Teatro de Álora
- (38) Fotografía exterior del Teatro de Álora

En otras propuestas, el volumen, la imagen exterior del espacio escénico, prevalece sobre la funcionalidad de la torre, como en el proyecto de Castiblanco de los Arroyos de Miguel Fisac y Manuel Flores Llamas que, queriendo dar continuidad a la utilización de volúmenes cuadrados de baja altura, se obtiene una torre escénica muy baja en comparación a otros proyectos. Cabría destacar en este apartado también, el proyecto de Álora, de Juan Gavilanes Vélez. En la memoria de este proyecto, el arquitecto menciona la continuidad de imagen que se busca en el pueblo de Álora, constituido por pequeñas casas de una o dos plantas. De esta manera, el arquitecto diseña una torre escénica de baja altura, que además no sobresale de la cota de las cubiertas del edificio, y que incorpora la teja como elemento tradicional de revestimiento, y definitorio de la imagen del pueblo.

Por último, deberíamos de hablar de aquellos proyectos que incorporan elementos de valor patrimonial. Cómo los nuevos edificios entran en relación con él, el diferente uso de materiales que pongan en valor el elemento patrimonial, que función tienen en la nueva disposición del espacio escénico que se ha construido, etc. En este tipo de proyectos, también es importante diferenciar entre las piezas patrimoniales que son susceptibles de incorporar algún uso, y aquellos que tienen una función pasiva y que se convierten en elementos puramente contemplativos.

Esto ocurre, por ejemplo, en el proyecto de Tarifa, de Migue Bretones y Julia González. El nuevo edificio, que se presenta como un volumen blanco diferenciándose del tono de la piedra, incorpora un lienzo de muralla, que funciona a modo de medianera. El acceso recorre la muralla, la cual se adentra en el edificio, en la zona del foyer. Desde dentro del edificio, la separación entre el interior y el exterior se realiza mediante una cristalería con lamas, lo que permite dar continuidad a la visión del elemento patrimonial. El teatro El Silo, de José Luis Amor y Juan Salamanca, en Pozoblanco, incorpora un antiguo depósito de agua, vestigio del patrimonio industrial importante de la zona. El volumen imponente del tanque de agua se utiliza para marcar el acceso del público, y entra en relación con la torre escénica, colocada en el



(38) Sección del proyecto del Teatro de Pozoblanco  
(39) Planta del proyecto del Teatro de Tarifa  
(40) Fotografía interior del Teatro de Tarifa  
(41) Fotografía exterior del Teatro de Pozoblanco  
(42) Fotografía interior del Teatro de Medina Sidonia  
(43) Plantas del proyecto del Teatro de Cabra



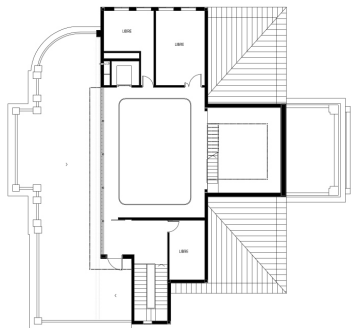
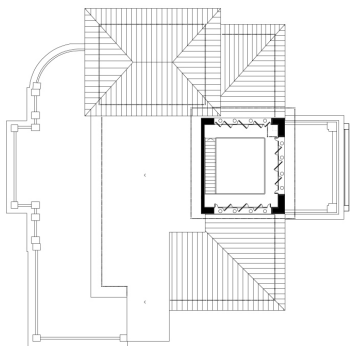
otro extremo del edificio. Además, los arquitectos utilizan una misma cubierta inclinada para la torre y la sala, con la misma pendiente que posee el depósito. El proyecto de Medina Sidonia, del que ya hemos comentado algunos aspectos, también incorpora unos restos arqueológicos. Utiliza una doble altura desde la zona de acceso de los actores por donde asomarse y poder ver estas piezas.

Todos estos proyectos utilizan el elemento patrimonial de manera contemplativa, sin embargo, en otros proyectos como el de Cabra, el antiguo edificio recibe parte del programa, en este caso, siendo ocupado por la zona de administración y acceso, que entra en relación con el nuevo edificio mediante el gran espacio de foyer generado en su planta baja.



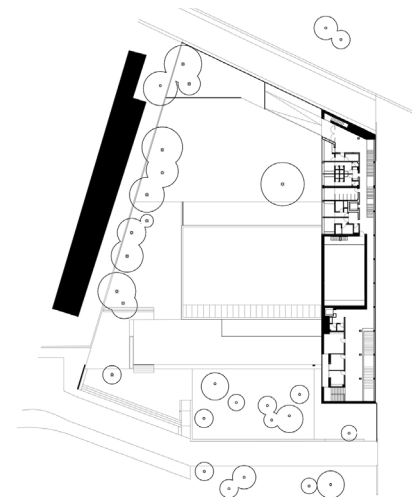
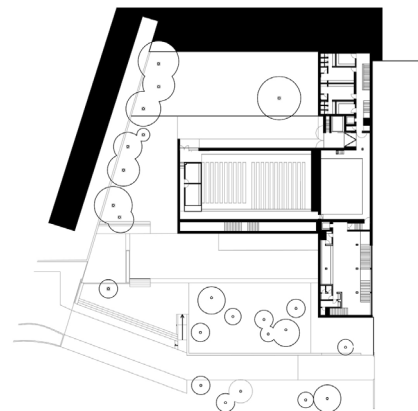
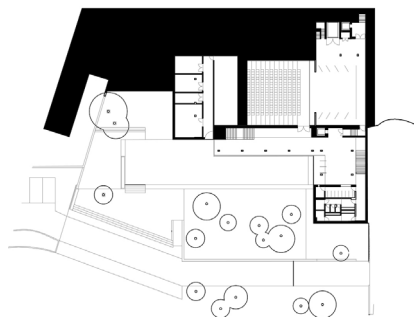
## INTERIOR-PROGRAMA

Como dijimos al principio de este análisis, hemos partido desde el exterior al interior, centrándonos hasta el momento en cuestiones en relación al enclave y la definición como volumen y símbolo para la ciudad, tratando, por lo tanto, aspectos exteriores de los edificios. En esta última parte, al hablar de los elementos patrimoniales, hemos empezado a mirar hacia el interior de nuestros proyectos o, más bien, como se introducen esos elementos patrimoniales dentro de los proyectos, como en el caso de Tarifa. Analizaremos ahora conceptos y estrategias proyectuales relacionadas con el interior de nuestros casos de estudio, como pueden ser la envolvente de la sala, o los diferentes programas que nos encontramos, desde la sala estricta, a edificios mucho más complejos que incorporan otro tipo de usos.

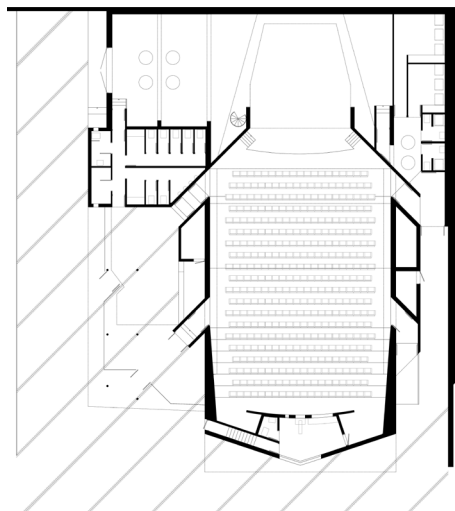


El programa de usos de los teatros que llevó a cabo el Plan de Infraestructuras Escénicas de Andalucía es, prácticamente en todos, similar. Está compuesto por una zona de recepción o foyer, con guardarropa, zona de aseos y bar, una zona administrativa del edificio, la sala y la zona de los actores, con camerinos y demás espacios relacionados con estos usos, como almacenes. Algunas ejemplos podrían ser el proyecto, no construido, de Albox, de Rafael Vioque, el proyecto de Juan Ruesga en Los Palacios y Villafranca, o el espacio escénico de Montoro, ya comentado anteriormente.

(44) Plantas del proyecto del Teatro de Montoro  
(45) Planta del proyecto del Teatro de Álora  
(46) Fotografía exterior del Teatro de Tarifa



Sin embargo, otros proyectos, debido a la falta de superficie de la parcela o su morfología complicada, reducen alguno de estos usos, manteniendo solo aquellos imprescindibles para una correcta representación escénica, como son la sala, los camerinos, y al menos, un pequeño foyer. Uno de estos proyectos es el de Álora, donde desaparece la zona administrativa y el bar. El foyer, aunque también es reducido, se ve ampliado con la posibilidad de extenderse hacia la plaza que precede al edificio. En el proyecto de Tarifa, del que ya hemos comentado su difícil configuración debido a la ubicación que tiene, de nuevo no existe la zona de administración ni bar, y el foyer, también reducido, adquiere un mayor



tamaño al abrirse al exterior, acentuado por la continuidad del lienzo de muralla nazarí que lo caracteriza. El proyecto de Guadalcacín, del mismo arquitecto, también prescinde de la zona de administración.

Existen otros proyectos en los que se incorporan otros usos, algunos, muy relacionados con el teatro, y otros más ligados al ámbito cultural, que hacen que el edificio funcione como algo más que un teatro. En los usos relacionados con el teatro, cabe destacar aquellos proyectos que incrementan las posibilidades de los actores, con salas de ensayo, camerinos individualizados, etc.

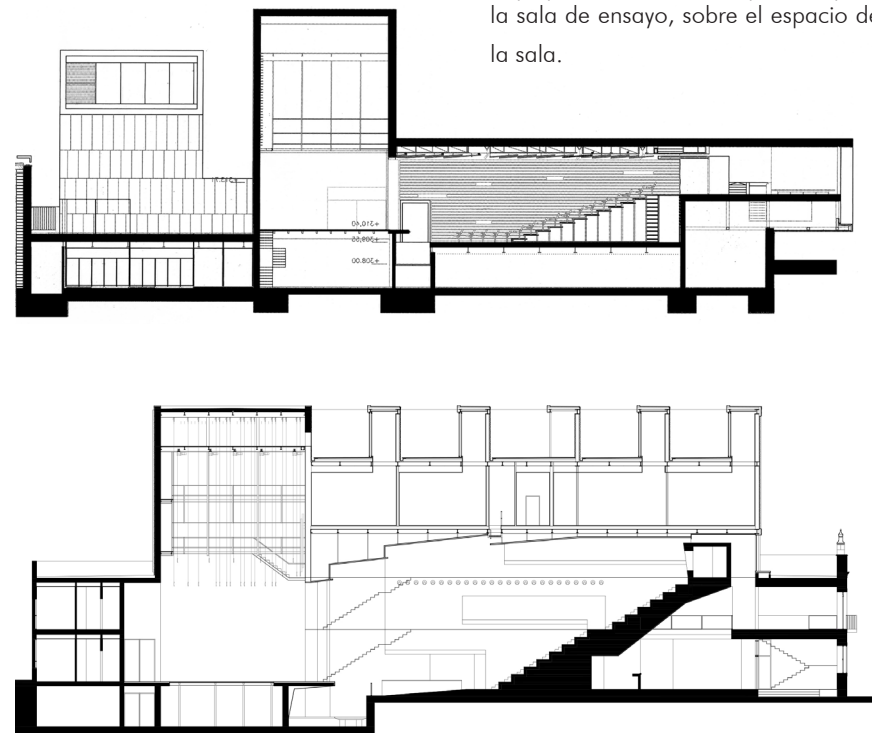
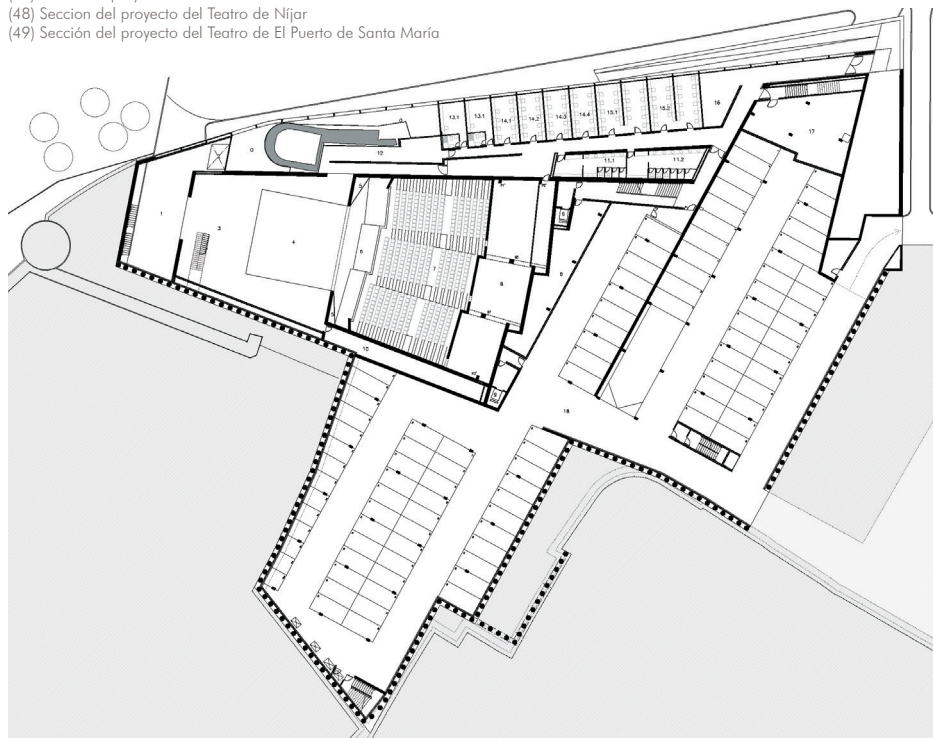




El proyecto de Jaén, del que ya conocemos su magnitud, incorpora salas de ensayo, calentamiento, una sala de descanso para los actores, además de los propios camerinos que son acordes a la escala del proyecto. Además, el edificio también incorpora un gran aparcamiento, así como una segunda sala más pequeña para representaciones.

En el proyecto de Níjar, la planta enterrada, que comunica los dos volúmenes emergentes en superficie, está destinada al uso de los actores, con salas de ensayo y descanso. En el proyecto de Jaén, estas salas se extienden ocupando uno de los laterales de la sala, a la misma cota que la escena, sin embargo, en Níjar, se ubican en la planta inferior. Como último de estos ejemplos, podríamos nombrar el proyecto de espacio escénico de El Puerto de Santa María, de José Antonio Carbajal y José Luis Daroca, que incorpora la sala de ensayo, sobre el espacio de la sala.

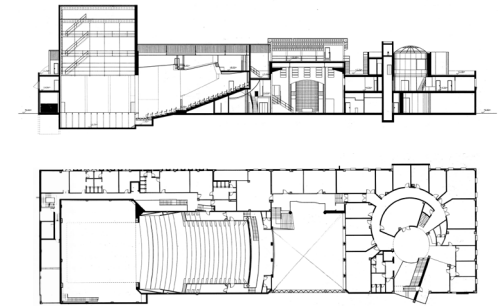
- (47) Planta del proyecto del Teatro de Jaén  
(48) Sección del proyecto del Teatro de Níjar  
(49) Sección del proyecto del Teatro de El Puerto de Santa María



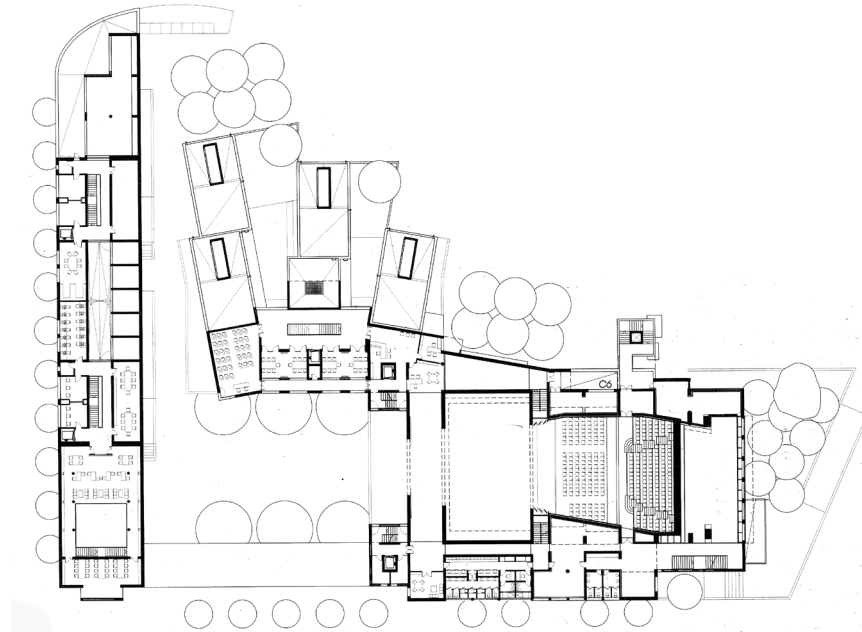
En otros proyectos, los usos que se incorporan son muy diversos, como aulas y talleres, espacios para grabación, salas de exposiciones, salas de lectura y biblioteca. Este tipo de usos permite a los espacios escénicos funcionar independientemente a la existencia de un programa de representaciones, y permite que los ciudadanos puedan utilizar el edificio de una manera más asidua. Es el caso de Benalup, del arquitecto Manuel Luna, en el que el edificio, además de contar con los espacios destinados a la representación escénica, también incorpora salas de grabación, salas de emisión para la radio, y aulas destinadas a cualquier tipo de enseñanza. El proyecto de Castiblanco de los Arroyos, en uno de los volúmenes cuadrados blancos que caracterizan el edificio, introduce salas de lectura, así como una pequeña biblioteca con un acceso independiente al del teatro. Además, el vestíbulo del espacio teatral se convierte en sala de exposiciones, como también ocurre en el proyecto de La Rinconada, de Pedro Redondo Cáceres y Carlos Riesco Díaz.

El proyecto de Olvera, de Manuel Luna, se presentaba como un proyecto en forma de L que envolvía un edificio existente en dos de sus caras. El espacio escénico incorporaba biblioteca y aulas taller, además de la sala. Finalmente, solo se ejecutó uno de los lados del proyecto, convirtiéndose en un espacio cultural de biblioteca y zonas de trabajo al no construir la sala. Este

proyecto, a pesar de incorporar todos estos usos, se entendía como un único edificio. Sin embargo, en otros proyectos, se incorporan diferentes usos, distribuidos en diversos edificios. Es el caso de Punta Umbría, de José Ramón Moreno. El proyecto responde a una demanda de espacio cultural mucho mayor que un espacio escénico. Incorpora salas de exposiciones, biblioteca, restaurante, un espacio exterior a modo de patio que se abre a la escena y permite actuaciones al aire libre, y el propio espacio escénico, con su sala, zona de camerinos, foyer, etc.

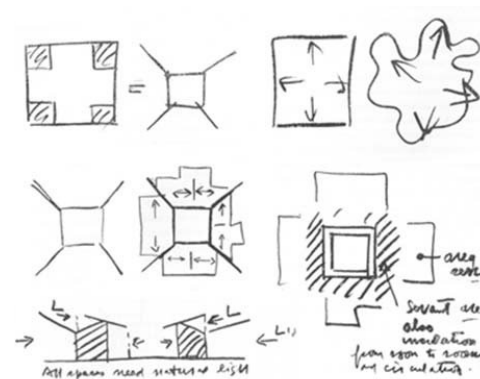


(50) Sección del proyecto del Teatro de La Rinconada  
(51) Planta del proyecto del Teatro de La Rinconada  
(52) Planta del proyecto del Teatro de Punta Umbría



Todos estos usos que hemos comentado anteriormente se organizan en el edificio una vez se define la forma y ubicación de la sala, puesto que es el espacio principal del edificio, por su función, forma y volumen, además de ser el que ocupe mayor superficie y altura. Se entiende pues, que la disposición de las diferentes salas, camerinos, recepción, etc. queda recogida en la envoltente de la sala. Menciona Kahn<sup>1</sup> la necesidad de diferenciar entre espacios servidos y espacios servidores, definiendo estos claramente, mediante su forma, su materialidad, su composición, utilizados como espacios que tienen su propia identidad en el proyecto, pero que, además, proporcionan orden y articulan los espacios más significativos del mismo, como ocurre en la Goldenberg House, no construida, en la que los espacios servidores se organizan alrededor del corredor cuadrado que envuelve el patio mientras que los espacios servidos son los que dan a fachada. Aplicado al teatro, los arquitectos entienden que son estos espacios “intermedios” o “servidores”, las galerías o el trasdós de la grada, por ejemplo, los que definen los recorridos espaciales de las diferentes personas que componen el marco teatral: actores, público y técnicos. Hablaremos, por lo tanto, de los tres recorridos que se generan en torno a la sala, y como se relacionan con ella.

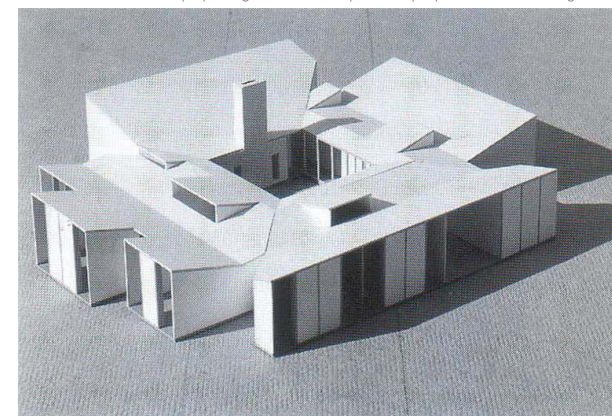
1. Kahn, Louis. The Room, the Street and Human Agreement, 1971



(53) Planta del proyecto de Goldenberg House de Kahn

(54) Esquemas espacios servidores - servidos. Kahn

(55) Fotografía de la maqueta del proyecto de Goldenberg House



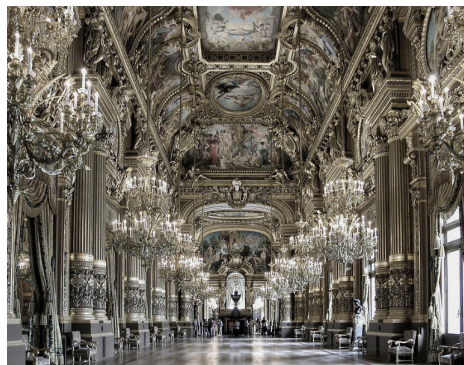
## INTERIOR-ENVOLVENTE



En este sentido, e intentando establecer una jerarquización en función del valor que le corresponde al espacio estudiado respecto al edificio en su conjunto, comenzaremos hablando del foyer. El foyer siempre ha sido una de las piezas más importantes del teatro desde su aparición, un lugar de encuentro y reunión del público, donde las diferentes personas que iban al teatro se dejaban ver. Se convirtió en la pieza más espectacular del espacio teatral, como en la Opera Garnier de París en la que la pieza adquiere casi las mismas dimensiones de la sala.

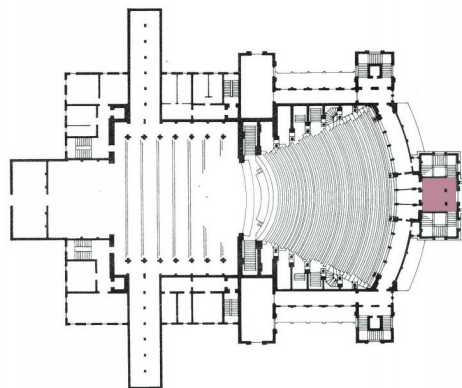
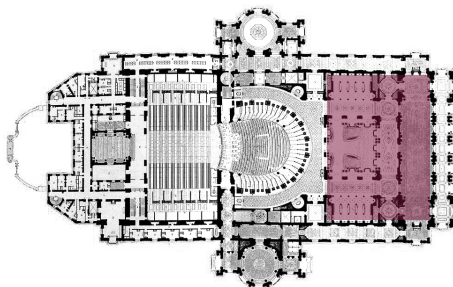
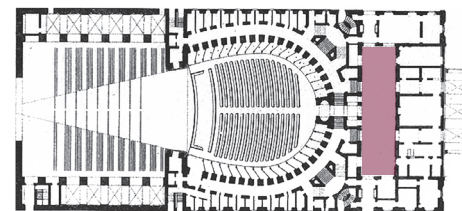
Antes de que apareciera el gran foyer de la Opera de París, y basándonos en los proyectos utilizados de base en nuestro recorrido histórico, podríamos decir que la pieza de foyer, entendida como un espacio de estancia, más que de acceso, aparece en el teatro a la italiana. Como podemos ver en el Teatro alla Scala de Milán, su sección, y sobre todo su planta, expresan la intención de establecer un espacio previo a la sala, mientras que Wagner, en su Festspielhaus de Bayreuth, apenas crea un espacio de acceso, dando realmente importancia a la sala. Seguramente, este concepto esté ligado al ámbito social, al tipo de público que se esperaba para ambas salas. Mientras que el teatro italiano pudiera esperar un público burgués, Wagner, definía una sociedad menos jerarquizada, en la que las personas, que realmente asistían a las representaciones por cuestiones cultura-

(56) Fotografía interior del Foyer de la Opera Garnier, París  
(57) Fotografía interior del Foyer de la Opera Garnier, París



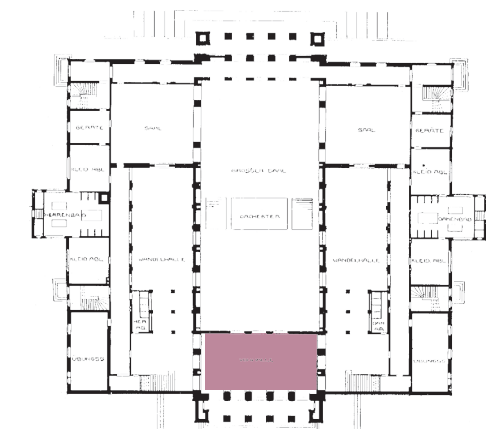
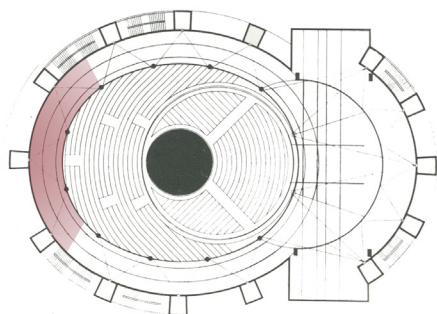
les, y no políticas o sociales, no tenían necesidad de establecer relación. Esta igualdad social de la que hablamos en el proyecto de Bayreuth, también se ve definido en la sala, con la colocación de una única grada.

Tras la aparición del foyer de los teatros franceses, cuya imagen está ligada a la burguesía y la nobleza, con esos decorados pomposos y grandes lámparas de cristal, escaleras monumentales y esculturas, el foyer pierde la relevancia que poseía. En los proyectos del siglo XX, el de Hellerau y el Teatro Total, el foyer se entiende como una pieza de acceso y comunicación únicamente. Por ejemplo, en el teatro de Walter Gropius, el espacio de foyer pierde todo su valor, se ubica debajo del graderío y da acceso a las galerías laterales desde las que se entra en la sala. Su forma y sección hablan más de un espacio de transición, casi de un ensanche de las propias galerías, que de un gran espacio de recepción. En Hellerau, el proyecto de Tessenov es más extremo, puesto que únicamente se presenta el foyer a modo de distribuidor, una pequeña sala que da acceso directo a la sala, y los espacios laterales de camerino. Como en Wagner, ambos proyectos expresan que lo realmente importante del espacio teatral es la sala.



(58) Planta de proyecto del Teatro Alla Scala de Milan  
(59) Planta de proyecto de la Opera Garnier de Paris  
(60) Planta de proyecto del Festspielhaus de Bayreuth

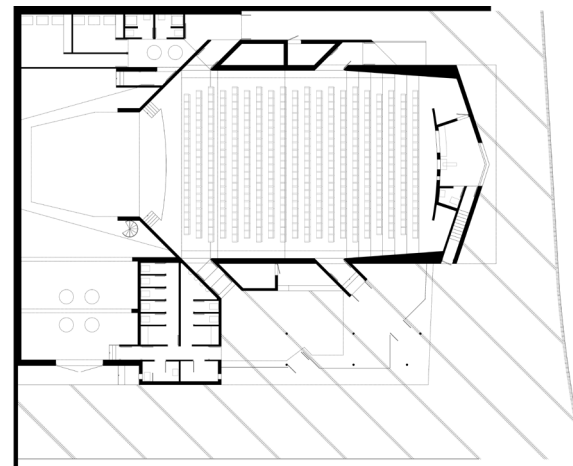




(61) Planta de proyecto del Teatro Total de Walter Gropius  
(62) Planta de Proyecto del Teatro de Hellerau

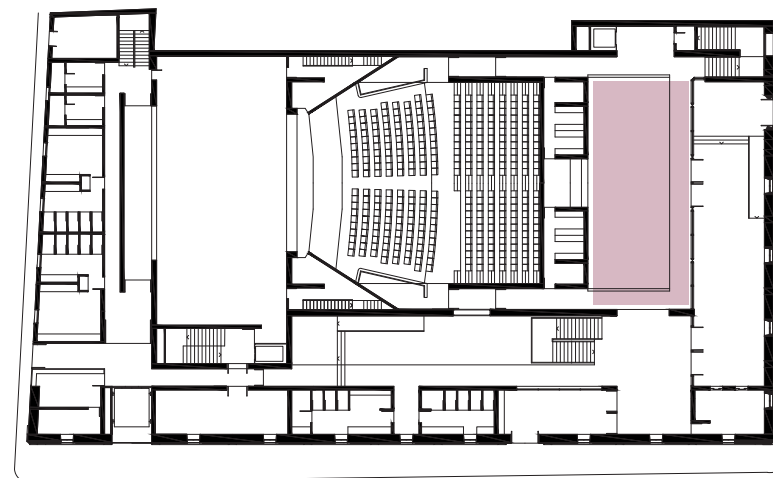
Si nos fijamos ahora, en los proyectos del programa, el espacio del foyer también está definido por los usos que se le incorporan. En algunos casos, el foyer es únicamente un espacio cercano al punto en el que se encuentran las taquillas y el guardarropas, cuando hay, y desde él se accede, de manera frontal, y en algunos casos, al no existir otra posibilidad, debido a dimensiones de la sala y la parcela, de manera lateral, como en el proyecto de Álor. Sin embargo, otros foyer mantienen ese espíritu francés, de espacio de relación, donde por ejemplo se representaban bailes de máscaras, y se entienden como, no solo un espacio de entrada y acceso, sino como un espacio donde tomar algo, al ubicarse cercanos a la pieza de bar, o donde ver una exposición. Algunos ejemplos de estos pueden ser el espacio escénico de El Puerto de Santa María, donde el foyer es un gran espacio vacío, en el que se coloca una franja de servicios con bar, aseos, etc. Como dijimos anteriormente, en el proyecto de La Carolina, el espacio de recepción se convierte en un espacio para exposiciones.

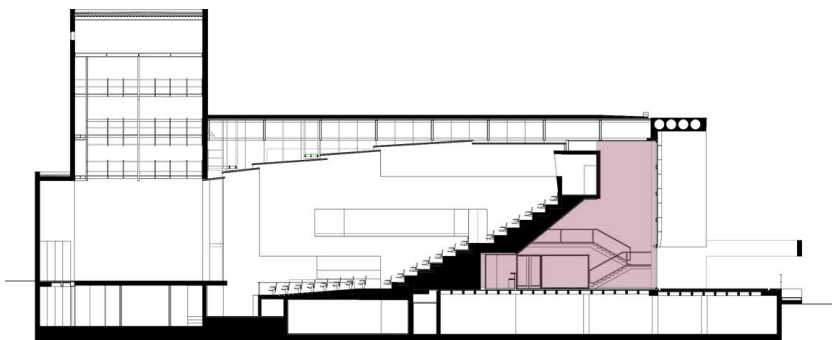
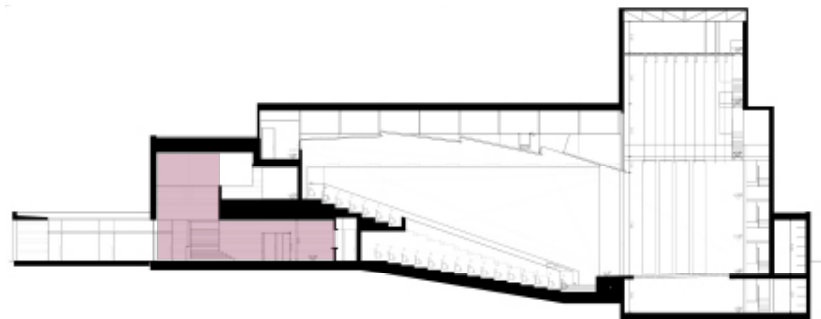
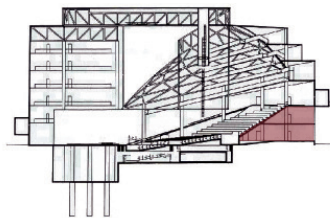
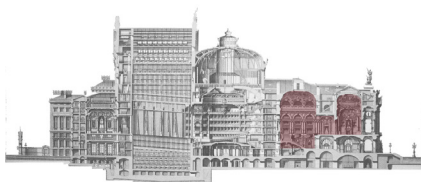
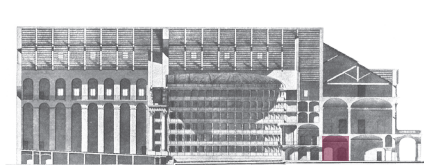
Como vemos, el foyer es la pieza que más varía dentro del estudio de los diferentes proyectos, su sección, su planta... Su exposición daría lugar a casi 50 propuestas distintas, por lo que se ha pretendido agruparlos según diferentes estrategias proyectuales con las que se piensan estos espacios y que se repiten en los proyectos.



(63) Planta de proyecto del Teatro de Álor

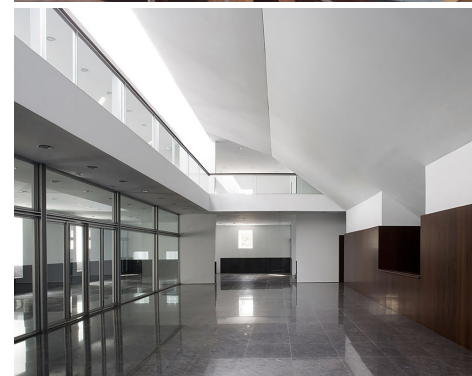
(64) Planta de proyecto del Teatro de El Puerto de Santa María

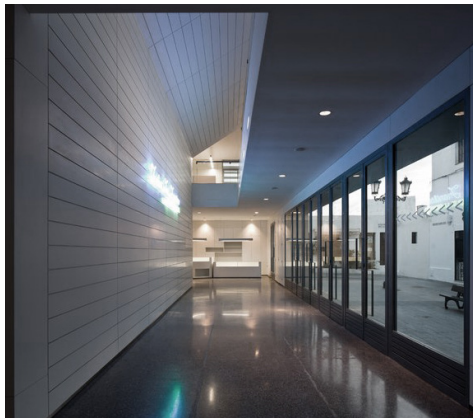




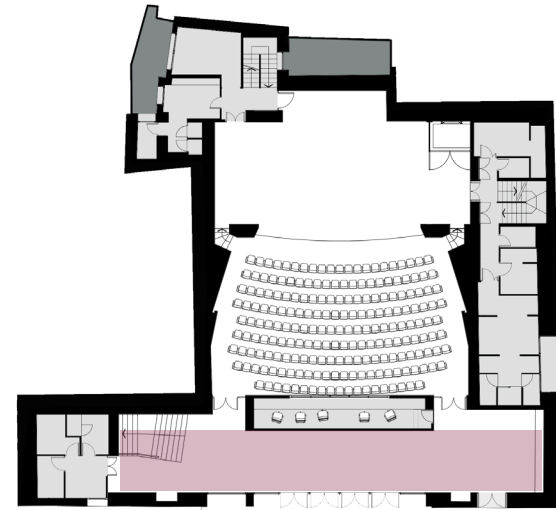
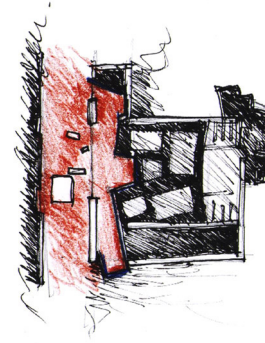
- (65) Sección de proyecto del Teatro alla Scala de Milan
- (66) Sección de proyecto de la Opera Garnier de Paris
- (67) Sección de proyecto del Teatro Total de W. Gropius
- (68) Sección de proyecto del Teatro de Vera
- (69) Sección de proyecto del Teatro de Vócar
- (70) Fotografía del Foyer de Vócar
- (71) Fotografía del Foyer de El Puerto de Santa María

Respecto a su sección, dado su ubicación, como punto de acceso, se encuentra muy ligada a la sala, y, por lo tanto, a su graderío. Como veíamos en los proyectos de Milán y París, se diseñaban espacios que estaban desligados de la sala, con un altura importante, sin embargo, en el proyecto de Gropius, vemos como la sección cambia, como aparece el trasdós de la grada. En los proyectos del programa, podemos encontrarnos con ambos casos. El proyecto de Vera es uno de los pocos que no muestra el trasdós de la grada, mientras que la mayoría de los proyectos sí lo hacen, como los proyectos de Vócar y El Puerto de Santa María.





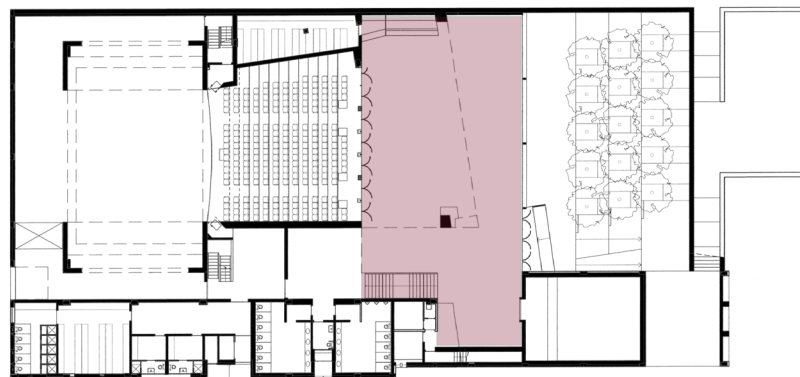
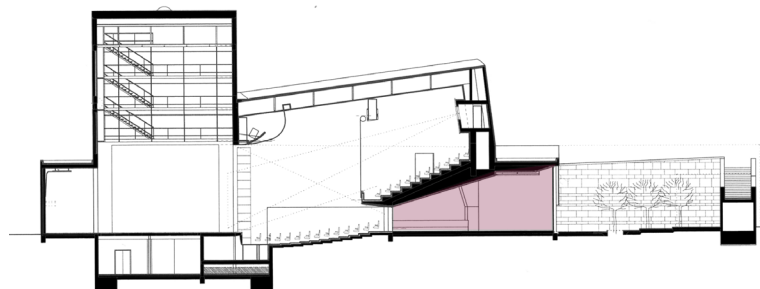
Y respecto a su planta, su organización y relaciones, una de las estrategias que más se utiliza en los proyectos es, tal y como hemos comentado anteriormente, la de abrir el espacio de recepción al espacio exterior inmediato. Normalmente, los teatros suelen ubicarse en puntos singulares del municipio: en una plaza, o dando a una calle importante. En estos casos, los arquitectos buscan darle continuidad al espacio exterior dentro del edificio del teatro, utilizando grandes cristalerías que permiten establecer la relación interior-exterior. Proyectos como el de Vejer o Álora utilizan esta estrategia, en este último proyecto incluso, se le da continuidad al material del suelo de la plaza dentro del edificio, incrementando aún más esta relación. Hay proyectos que se ubican en plazas, y otros que las construyen en su parcela, como es el caso del proyecto de Arahál de Javier Terrados, que crea, sobre la cota de la calle, una plaza, un espacio público, al que se abre el foyer.



- (72) Fotografía Exterior del Teatro de Álora
- (73) Fotografía del Foyer del Teatro de Vejer de la Frontera
- (74) Croquis del proyecto de Vejer de la Frontera
- (75) Planta de proyecto del Teatro de Vejer de la Frontera



Otra de las estrategias utilizadas es la utilización del patio previo. Los proyectos de nueva planta que se sitúan en espacios más abiertos que el núcleo urbano, con la idea de acotar y así dar una mayor calidez al foyer, establecen un espacio exterior, un patio, que hace las veces de plaza para estos proyectos. Se vuelve a establecer esa relación de interior y exterior que se busca y hace que los espacios de recepción tengan mayor espacialidad e iluminación. El espacio escénico de Valverde del Camino, del José Ramón Moreno García, donde incluso se plantan algunos árboles, crea un espacio exterior agradable que puede hacer de foyer cuando las condiciones climáticas lo permiten. En los proyectos de Estepona, Vícar y Vera vemos como se repite esta estrategia.



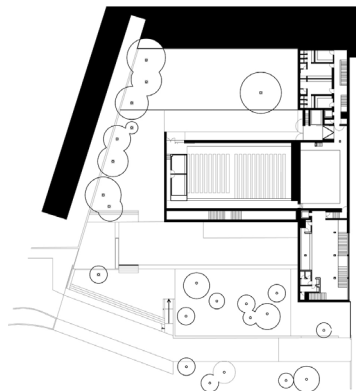
(76) Sección de proyecto del Teatro de Valverde del Camino

(77) Planta de proyecto del Teatro de Valverde del Camino

(78) Fotografías del Teatro de Valverde del Camino

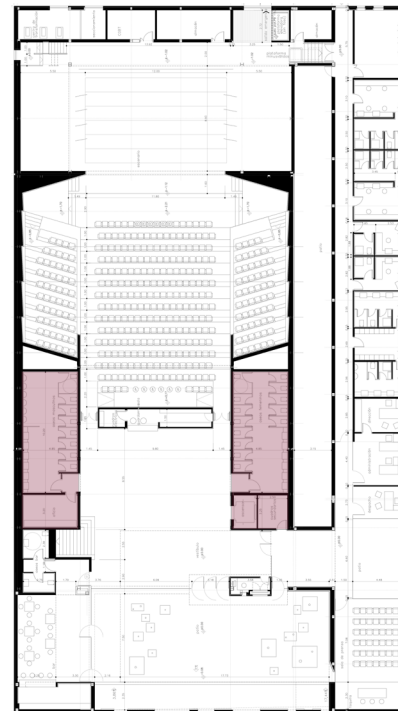






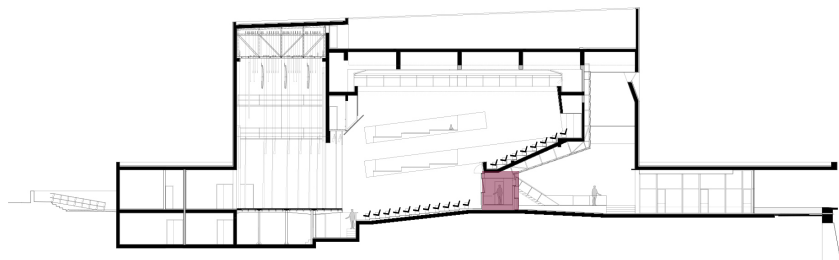
Del mismo modo que analizamos el foyer, también es necesario hacer un análisis de los espacios que envuelven a la sala en sus laterales. Estos espacios suelen ser ocupados por galerías y muros equipados. Las galerías, refiriéndonos a las galerías exteriores a la sala, no las interiores que ocupan público y técnicos, son espacios de transición que dan acceso a la sala desde los laterales. Estos espacios suelen ser estrechos y oscuros, haciendo intuir el ambiente que el público va a encontrarse en la sala. Por supuesto, siempre existen excepciones, como es el caso de Montoro, en el que, a lo largo de la galería de acceso a la sala, se incorpora un lucernario que introduce la luz natural. En algunos proyectos, las galerías se convierten en espacios de servicio que recogen usos ligados a la sala, como son los aseos. Son varios los ejemplos de proyectos del programa que organizan así la zona de aseos, como el proyecto de Vera, con los aseos a cada uno de los lados de la sala.

El trasdós de la grada, al que ya hemos nombrado previamente, suele utilizarse de diversas formas. En muchas ocasiones el graderío queda visto en el espacio de foyer, como vimos anteriormente, potenciando aún más el concepto de espacio teatral, siendo la grada, esa pendiente, algo característico de ello. Esto ocurre en proyectos como Tarifa, Guadalcazín, Villamartín o Vívar, donde esta pieza se ve reforzada con un

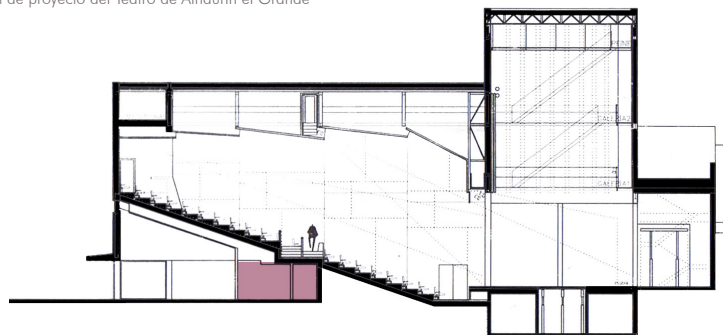


revestimiento de color amarillo, muy potente, que resalta sobre los demás materiales utilizados. Sin embargo, este trasdós no siempre está ocupado por el foyer, y por lo tanto, visto, sino que algunos arquitectos aprovechan este espacio para alojar cabinas técnicas y aseos y así ocultar la pendiente. Las cabinas técnicas ocupan estos espacios cuando nos encontramos con un proyecto de dos graderíos, ocupando el trasdós de la grada superior, ya que la inferior se encuentra a la misma cota, aproximadamente, que la cota de acceso, como es el caso del proyecto de Albox y el proyecto de Andújar de Miguel Bretones, no construido. Cuando solo existe un graderío, las cabinas se colocan en su cota más alta, como en los proyectos de Iznaoloz y Setenil de las Bodegas. En el proyecto de Alhaurín el Grande, se colocan los aseos bajo la grada, pero no la ocultan completamente, al tratarse de una pieza de menor tamaño.

(79) Planta de proyecto del Teatro de Montoro  
(80) Fotografía interior del Teatro de Montoro  
(81) Planta de proyecto del Teatro de Vera



(82) Sección de proyecto del Teatro de Andujar  
(83) Sección de proyecto del Teatro de Iznailloz  
(84) Sección de proyecto del Teatro de Alhaurín el Grande



En ciertos proyectos, al encontrarse el acceso a la sala, en la cota superior de la pendiente, el trasdós se incorpora a los espacios de camerinos, el último de los elementos que nos falta por analizar de los que envuelven la sala. Esto ocurre en proyectos como Jaén y Arahall, en los que la cota de la escena es una planta inferior a la del acceso a la sala. Los espacios para los actores siempre han existido, desde que los romanos definieran la tipología teatral como un espacio cerrado. Incluso en modelos experimentales como el de Hellerau, existían dos naves laterales que albergaban los espacios de camerinos.

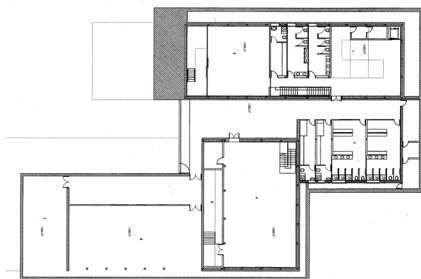


(85) Plantas de camerinos del Teatro de Arahall  
(86) Sección de proyecto del Teatro de Arahall  
(87) Fotografía exterior del Teatro de Arahall



Una de las características de estos espacios, es que tienen una entrada independiente de la que tiene el público para acceder al edificio. Casi nos atreveríamos a decir que es lo único que tienen en común todos estos espacios, porque después, cada proyecto lo distribuye de una manera distinta, por lo que entendemos que no existe una norma, un criterio a la que agarrarse para su ubicación en el proyecto más que la necesidad de comunicación con la escena.

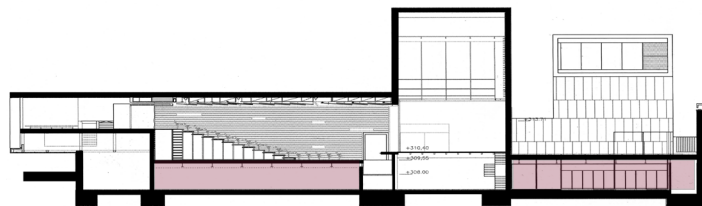




(88) Plantas de camerinos del Teatro de Níjar

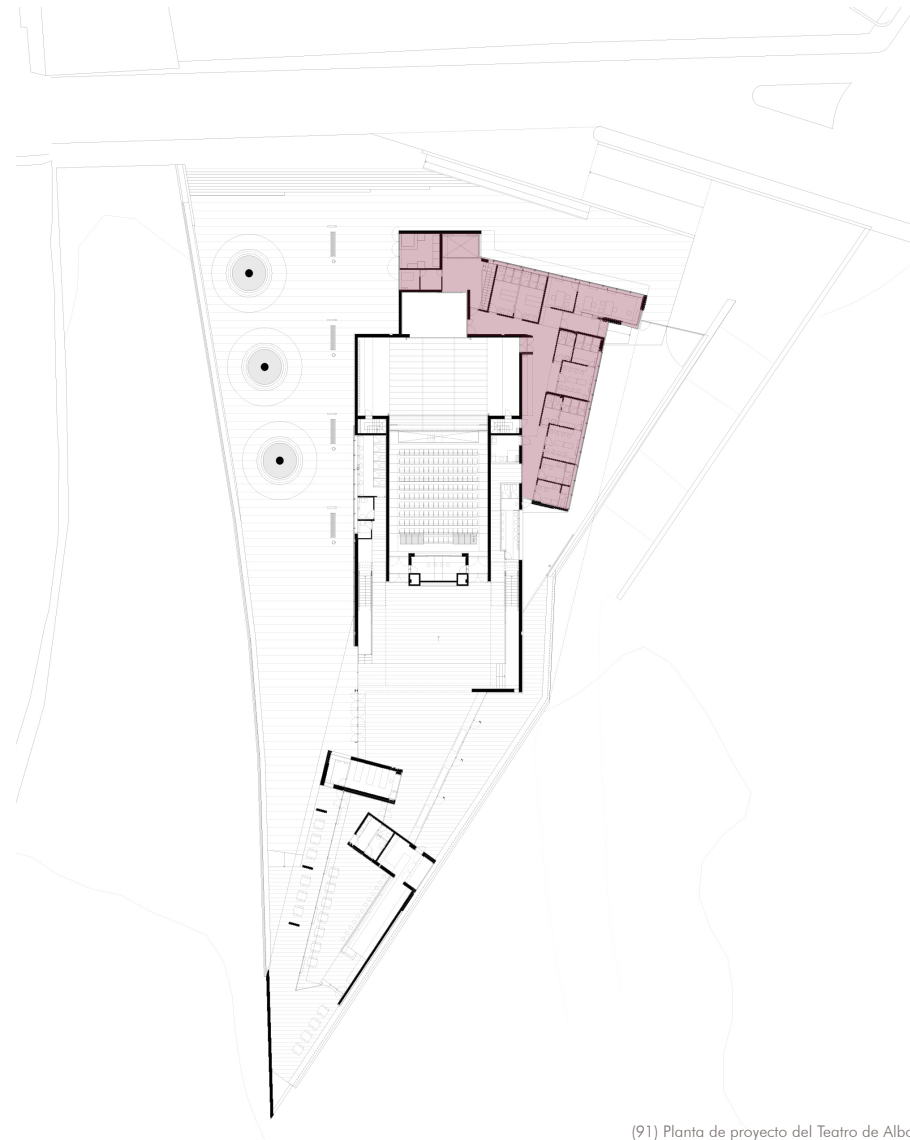
(89) Sección de proyecto del Teatro de Níjar

(90) Fotografía exterior del Teatro de Níjar



En algunos casos, el espacio de camerinos se ubica en una planta distinta de la de la escena, distribuyéndose en una única planta y con una o varias comunicaciones verticales en la tramoya. Un ejemplo de este tipo de proyectos es el espacio escénico de Níjar, de Sara Giles, Pepe Morales y Juan Mariscal, en el que, además, el espacio de camerinos es el que conecta los dos volúmenes emergentes que definen la imagen del edificio. Otro proyecto que tiene esta distribución en planta sería el proyecto de Palma del Río, de Cesar Egea y Pedro Dugo.

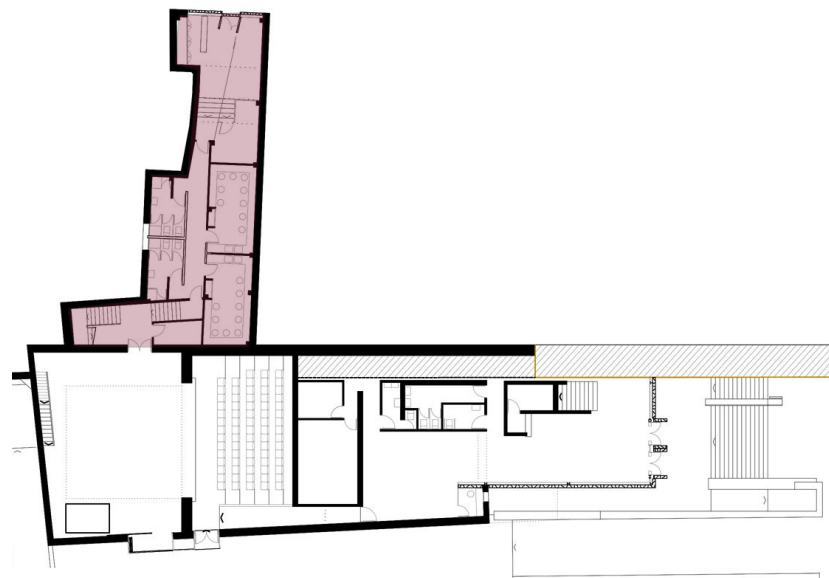
Existen otros proyectos en los que el espacio de camerinos se entiende casi como un edificio anexo al edificio del teatro, mostrando incluso geometrías muy distintas, o que rompen con las líneas rígidas de la sala y escena. El proyecto de Rafael Vioque para el espacio escénico de Albox es un claro ejemplo. En él, se diferencian claramente, tres volúmenes: sala-escena (como volumen central) y camerinos y foyer a cada uno de los lados.



(91) Planta de proyecto del Teatro de Albox

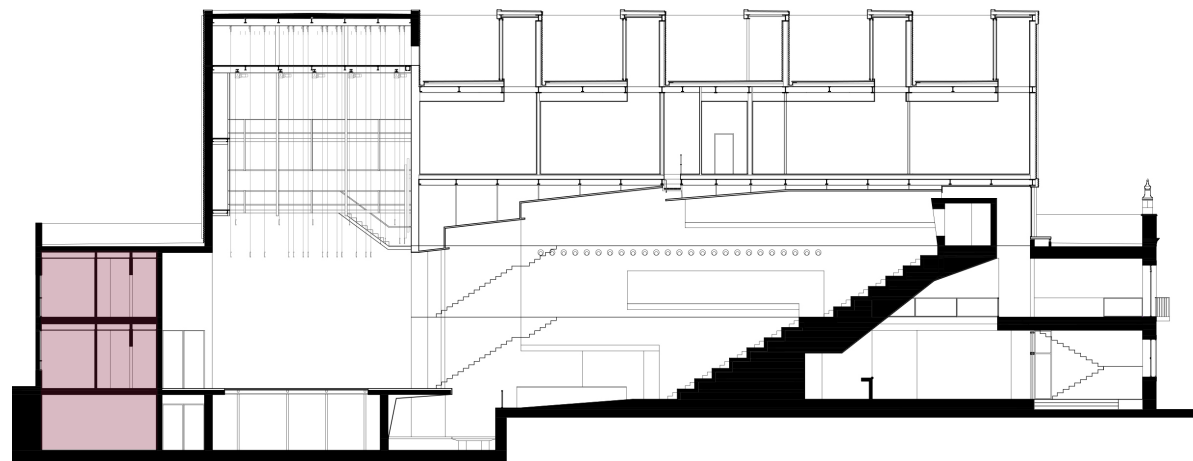
Si nos referimos a la forma y los espacios que ocupan, en los proyectos de pequeña escala y entre medianeras, la configuración es mucho más complicada y los camerinos suelen ocupar los espacios más “residuales” de la parcela. Un ejemplo muy evidente es el espacio escénico de Tarifa, en la que parece que sala-escena-foyer ocupan la totalidad de la parcela, y los camerinos son una imbricación del proyecto en el caserío colindante.

Otro de los casos que suele repetirse en varios proyectos, es la ubicación de la zona de camerinos tras la escena, en varias plantas. Desde mi punto de vista, el hecho de que sea en varias plantas dificulta la funcionalidad de estos espacios y, además, el espacio es más reducido lo que hace que no puedan existir salas de ensayo, por ejemplo. El proyecto del Puerto de Santa María es un claro ejemplo de esta distribución, aunque en este caso, al tratarse de una gran parcela, si se incorporan salas de ensayo. En el de Benalup, de Manuel Luna, ocurre lo mismo.



(92) Planta de proyecto del Teatro de Tarifa

(93) Sección de proyecto del Teatro de El Puerto de Santa María



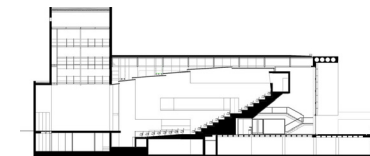
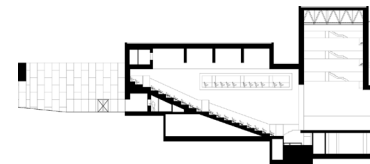
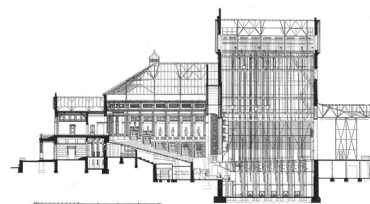


Finalmente, tras estudiar todos los elementos que la envuelven la, analizaremos los aspectos técnicos que caracterizan tanto a la sala como a la escena: el graderío, las galerías técnicas y de público, el foso de orquesta, la embocadura de escena, la relación escena – hombros – chácena y el peine, además de otros aspectos como la luz, el fondo de escena o la materialidad.

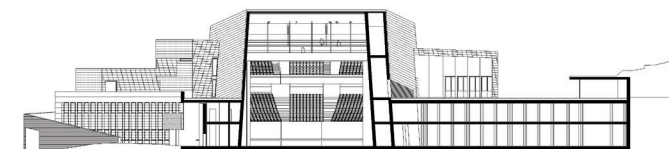
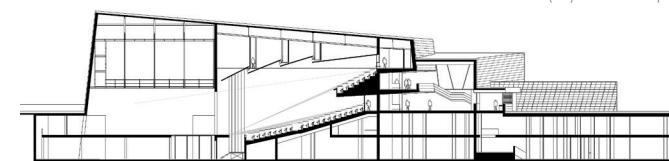
Todos los proyectos que llevó a cabo el Programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía mantienen una distribución del público tradicional, que suele variar entre un único graderío, que puede tener una pendiente continua como tiene el proyecto de Estepona de Luis Machuca Santa Cruz, muy similar al proyecto de Wagner en Bayreuth, o un único graderío que se divide en varias partes con diferentes pendientes como el proyecto de Gabriel Verd, Nicolas Carbajal y Simone Salinas en Vícar.

Otros modelos incorporan dos graderíos como el modelo de Jaén, de José Manuel Pérez Muñoz y José María Morillo, o el proyecto de Vejer de la Frontera, de Marta Pelegrín y Fernando Pérez con el objetivo, entre otros, de aumentar el aforo de la sala y que existan distintos puntos de vista en un mismo espacio. Sin embargo, también puede entenderse como una manera de crear un espacio más cálido, como explica Iain Mackintosh en su capítulo: *El actor y el Público*. “Está claro que

y el Público. “Está claro que el actor prefiere la cálida respuesta de un auditorio de varias gradas a un frío teatro con una sola grada (uniforme) en pendiente, que se parece más a un cine o a una sala de conferencias.”, Desde mi punto de vista, estos dos ejemplos claramente nos muestran esas dos ideas, por una parte, el de Jaén, al tener una mayor demanda de asistencia, incorporó el segundo graderío para aumentar el aforo, mientras que en el de Vejer, además de tener en cuenta el número de butacas, también se pretendió crear una atmósfera más acogedora.



(94) Sección de proyecto del Teatro de Bayreuth  
(95) Sección de proyecto del Teatro de Estepona  
(96) Sección de proyecto del Teatro de Vícar  
(97) Sección de proyecto del Teatro de Jaén  
(98) Sección de proyecto del Teatro de Jaén

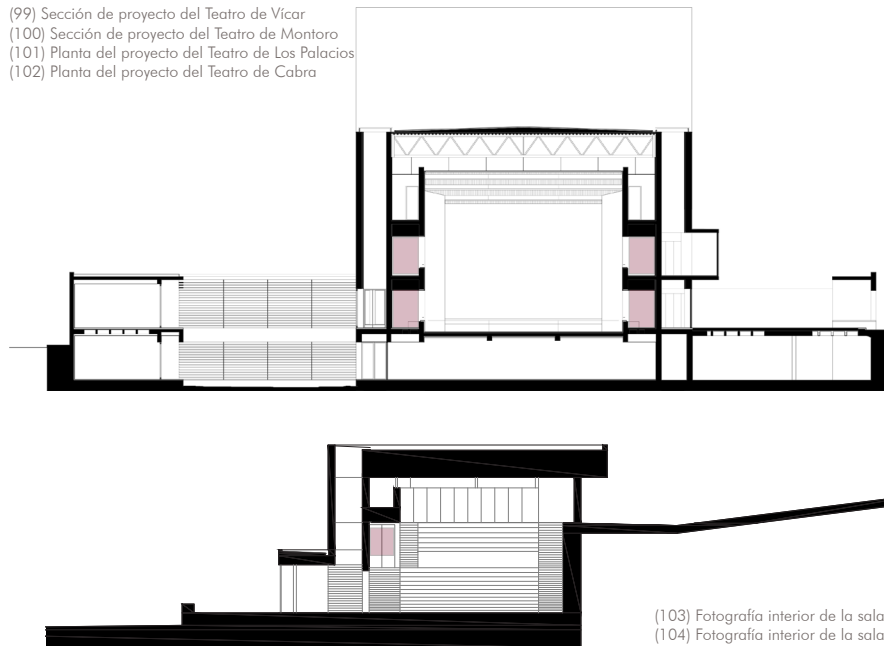


1. Mackintosh, Iain. *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco-Libros, 2000. pp. 66

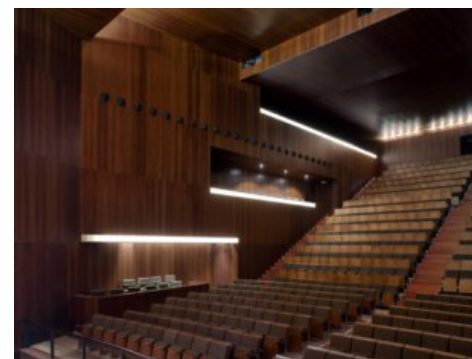
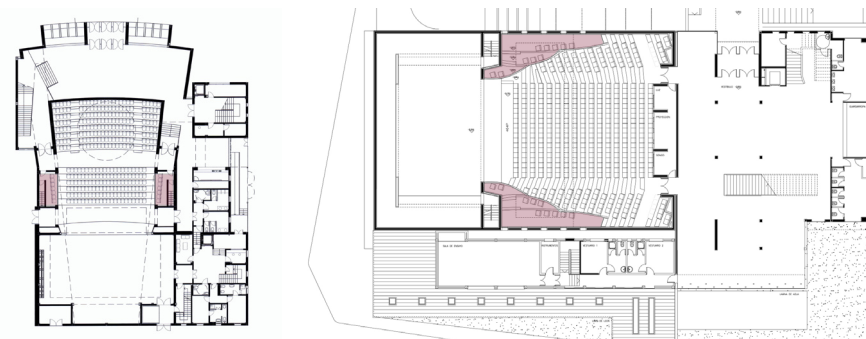
Continua Mackintosh en su discurso sobre los espacios escénicos cálidos, hablando de las galerías. Para él, las graderíos abrazan y envuelven el espacio, creando una atmósfera distinta para el actor. El modelo teatral italiano incorporaba los palcos laterales, mientras que, en el Festpieshaus de Bayreuth, no existían dichos espacios laterales. En Andalucía, en general, podemos decir que el uso de las galerías que albergan al público no está muy implantado, existiendo pocos proyectos que las incorporen, y en algunos casos, solo a un lado de la sala, lo cual rompería con la idea inicial de envoltura de la que hemos hablado. Es importante diferenciar aquí entre la existencia de galerías de público, y galerías técnicas.

El proyecto de Montoro, de Gabriel Bascones, Juan Antonio Giles Domínguez y María Toro Pinilla incorpora en uno de los lados una galería técnica abierta (en el lado opuesto la galería está oculta), como también ocurre en Guadalcaçín. Por otro lado, el proyecto de José Antonio Carbajal y José Luis Daroca en el Puerto de Santa María si incorpora las galerías de público en ambos lados de la sala, al igual que lo hace el proyecto de Juan Ruesga en Los Palacios y el de Cabra de Félix Pozo. Mientras que en unos casos es un espacio tallado, de escala muy secundaria respecto a la geometría de la sala, que apenas la altera, en otros se trata de una bandeja que invade la sala.

(99) Sección de proyecto del Teatro de Vócar  
(100) Sección de proyecto del Teatro de Montoro  
(101) Planta del proyecto del Teatro de Los Palacios  
(102) Planta del proyecto del Teatro de Cabra



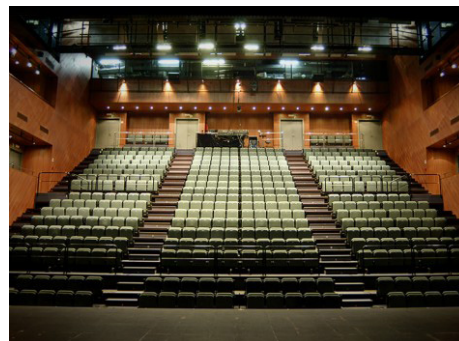
(103) Fotografía interior de la sala de Montoro  
(104) Fotografía interior de la sala de Los Palacios  
(105) Fotografía interior de la sala de El Puerto de Santa María





Como ya vimos, en el siglo XX, algunos arquitectos, apoyados por nuevas formas de pensar en el mundo del espectáculo como directores de teatro, músicos, actores, teóricos, empezaron a desarrollar propuestas en las que existiera una mayor libertad de representación. Su teoría se fundamentaba en la configuración del espacio escénico. En él claramente debía suprimirse el elemento de la grada, quedando la sala como un gran vacío en el que representar la obra. Este vacío daría pie a nuevas formas de entender el espacio de representación, nuevos juegos de luces, escenografías distintas, con volumen, frente al modelo plano usado habitualmente... El público se colocaría de una manera distinta para cada obra, acoplándose al espacio y disfrutando de cada representación de una manera distinta. Estas ideas se basan en una nueva concepción del teatro, en el que la audiencia toma una actitud activa, frente a la pasividad de los modelos anteriores. Es lo que se conoce en el teatro como la ruptura de la cuarta pared.

Hemos analizado, en este primer acercamiento, cómo es la relación entre el actor y el público, a partir de la distribución de la sala, en los proyectos del programa en Andalucía. Está claro que esta rigidez en cuanto a la colocación del público y su relación con los actores, difiere mucho de lo que pretendía



Tessenov con el proyecto de Hellerav. Al mismo tiempo que se posibilita un mayor aforo y la posibilidad de interpretar un gran número de espectáculos, también se deja de lado, la posibilidad de representar aquellos en los que se crea una relación activa entre actores y público. Sin embargo, durante este periodo de tiempo, incluso antes de él, si se han construido en Andalucía salas que pretenden establecer esa cercanía, ese contacto entre público y actores, aportando dinamismo y libertad a la representación teatral, como el Teatro Central de Sevilla, construido en 1992.

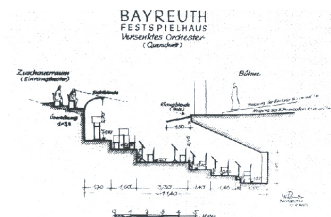
- (106) Fotografía de representación teatral en Hellerav
- (107) Fotografía de interacción entre el actor y el público
- (108) Fotografía de la sala del Teatro Central de Sevilla
- (109) Fotografía de una representación teatral en el Teatro Central de Sevilla
- (110) Fotografía de la representación de Bodas de Sangre en el Teatro Central





Juan Ruesga, arquitecto de alguno de los proyectos del programa y del que ya hemos hablado anteriormente, explicaba en uno de los capítulos del libro *"Arquitectura Teatral y Cinematográfica. Andalucía 1800-1990"*, que, además de la distribución del público, otro de los elementos que caracteriza a las salas de teatro es el foso de la orquesta, y la relación que establece este con el escenario. Comenta que el foso de orquesta, mediante un elevador hidráulico, puede funcionar de tres maneras distintas: como foso de orquesta, ampliación de la sala, o continuación del escenario.

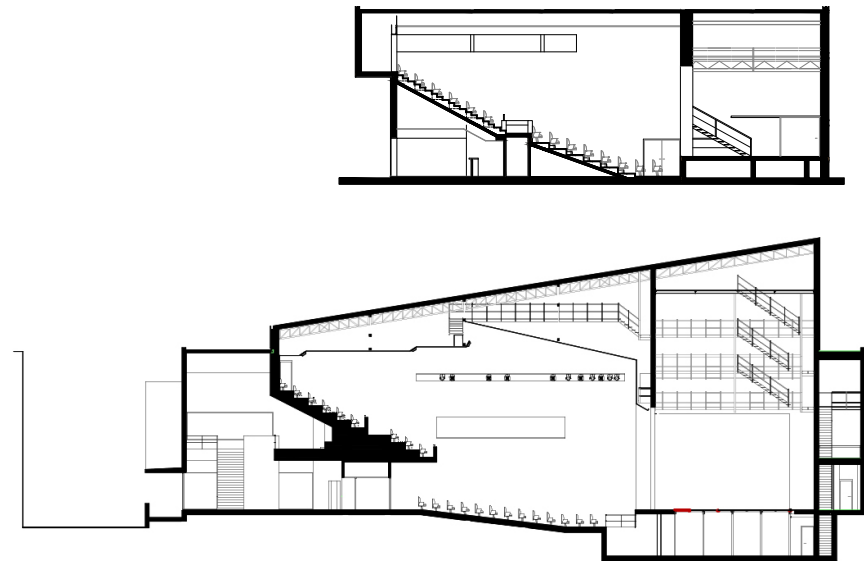
El foso de orquesta no es un elemento que aparezca en todos los proyectos, como si lo puede ser la torre escénica, puesto que no aparecía en la normativa general como uno de los aspectos que pretendían dar homogeneidad a los proyectos construidos. No se definía la existencia o no del foso de la orquesta. EL tamaño de la sala y el reconcomiendo del arquitecto a dicho elemento, condiciona su aparición. En los proyectos de pequeña escala, como el de Guadalcacín o Villa del Río, de Miguel Bretones y Javier Arroyo, no incorporan el foso. Sin embargo, en estos proyectos, como en el de Andújar, los mismos arquitectos si lo incorporan. La sala de Andújar es para más de 500 personas, mientras que las de Guadal-



- (111) Esquema de diseño del foso de orquesta en el Teatro de Bayreuth
- (112) Fotografía desde el foso de orquesta del Teatro de Bayreuth
- (113) Sección de proyecto del Teatro de Guadalcacín
- (114) Sección de proyecto del Teatro de Andújar



cacín y Villa del Río, de menos de 250, lo que sostendría el argumento de la relevancia del tamaño y aforo de la sala para la aparición del foso de la orquesta. Existen pues, diferentes correlaciones en lo referente al número de butacas. En primer lugar, el tamaño y población del municipio define un aforo inicial. Posteriormente, su ubicación en la ciudad condiciona este número de asientos: los proyectos de Guadalcacín y Villa del Río se encuentran en el centro de la ciudad, entre medianeras, mientras que el de Andújar es un proyecto exento.







(115) Fotografía interior del Teatro alla Scala de Milan

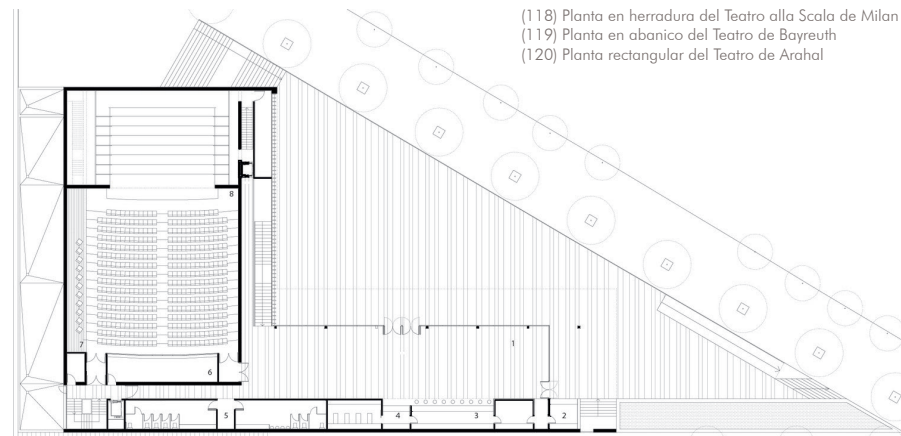
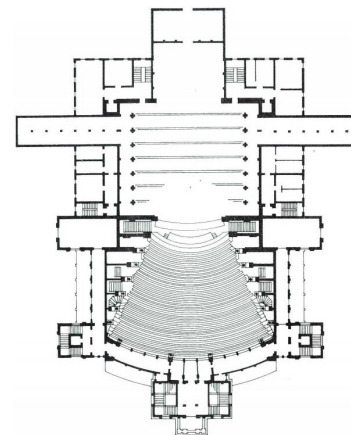
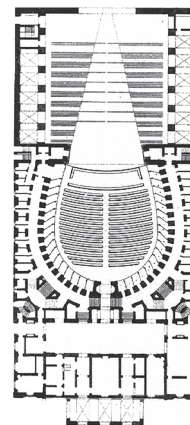
(116) Fotografía de la sala del Teatro de Gdansk

(117) Fotografía de la sala del Teatro de Vitor



La boca de escena es muy similar en todos los proyectos. Entendida como la abertura de la “pared” que separa sala y caja de escena, y desde la cual los espectadores ven a los actores, ha sido siempre un elemento fundamental del espacio de representación. En los teatros del programa, se ha mantenido la imagen de boca de escena, o embocadura, a la italiana, con bambalinas (telones horizontales), patas (telones verticales) y el telón de fondo. En algunos proyectos no se emboca la escena con elementos construidos, de forma que se pueda utilizar la escena con más anchura, prescindiendo lógicamente de la cámara negra (Bambalinas y patas). Es una versatilidad que ofrece esta solución para representaciones o utilidades menos convencionales.

La forma de herradura del graderío de los teatros italianos, y, por lo tanto, la colocación de los espectadores, se ajustaba a la embocadura de escena que se diseñaba, al igual que en el proyecto de Wagner con la disposición en abanico. Estos diseños permitían que todo el público tuviera visión del escenario completo. De manera general, y aunque hemos dicho que la boca de escena ha mantenido la imagen del teatro tradicional, en lo que se refiere a la disposición del graderío, la mayoría de los teatros que llevó a cabo el plan, no generan ningún ángulo respecto a la escena, no la “embocan”, sino que son salas rectangulares.

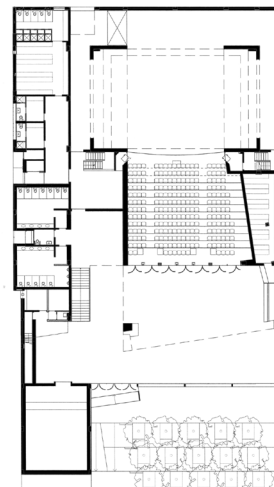
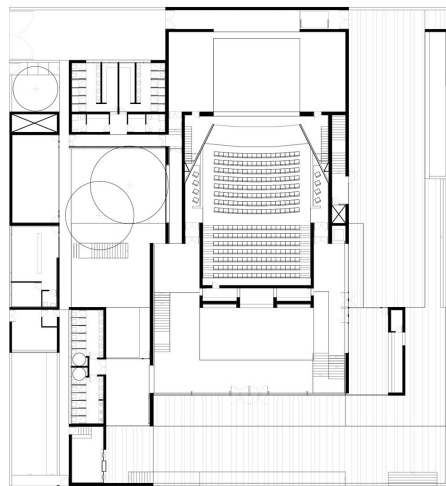
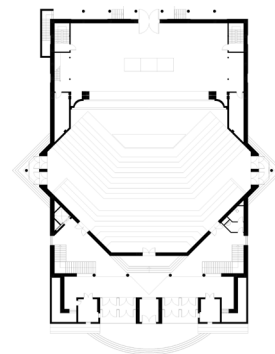
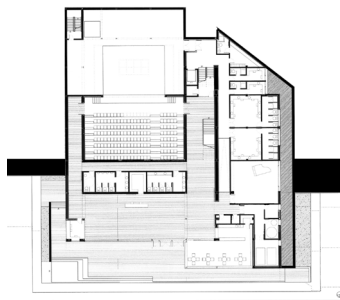


(118) Planta en herradura del Teatro alla Scala de Milan

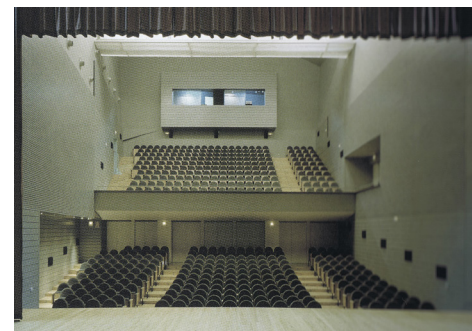
(119) Planta en abanico del Teatro de Bayreuth

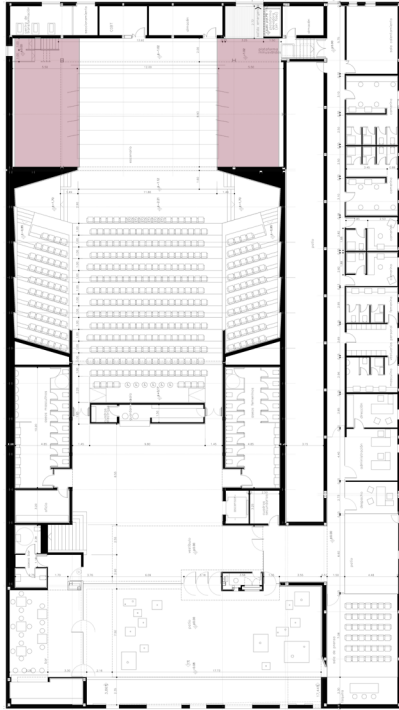
(120) Planta rectangular del Teatro de Arahall

Proyectos como el de Albox, Alhaurín el Grande, o Arahál, son muestra de ello. Existen algunos casos aislados, como el de Palma del Río, en el que el graderío sí se dispone embocando a la escena, o como en el proyecto de Juan Ruesga en Los Palacios y Villafranca, donde las paredes de la sala tienen una pequeña inclinación para enfocar el escenario. En otros casos, los arquitectos enfocan la boca de escena inclinando las paredes laterales hacia ella, pero manteniendo el graderío rectangular, como son los casos de Álora, El Puerto de Santa María y Vívar. Por otro lado, en algunos proyectos, esta misma solución también se lleva a cabo, pero solo en uno de los lados de la sala, para obtener más superficie en los espacios anexos a la sala. Esto ocurre en los proyectos de Punta Umbría y Valverde del Camino, ambos proyectos de José Ramón Moreno.



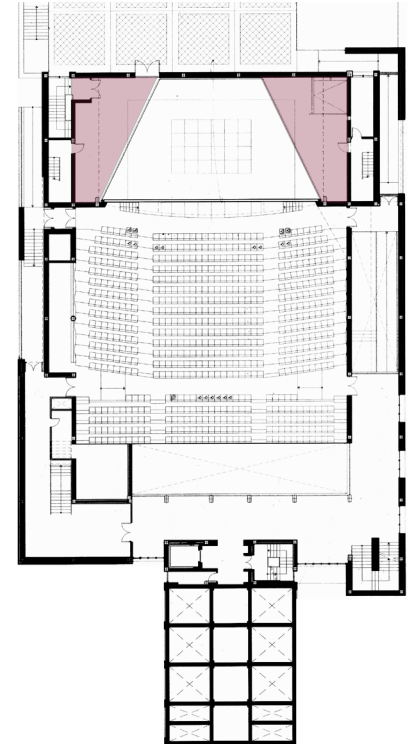
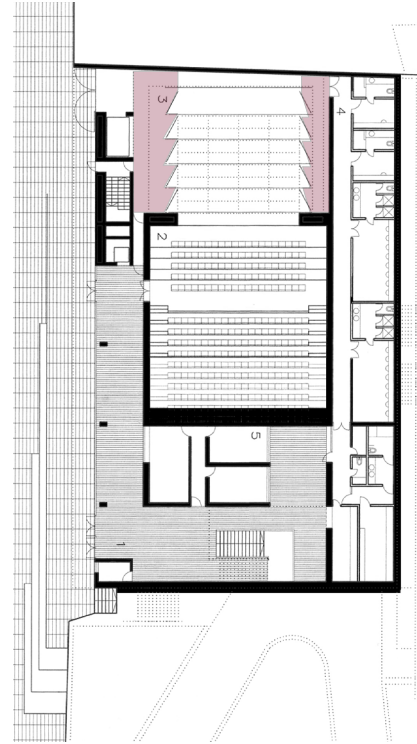
- (121) Planta de proyecto del Teatro de Alhaurín el Grande
- (122) Planta de proyecto del Teatro de Palma del Río
- (123) Planta de proyecto del Teatro de Vívar
- (124) Planta de proyecto del Teatro de Punta Umbría
- (125) Fotografía de la sala del Teatro de Los Palacios
- (126) Fotografía de la sala del Teatro de Punta Umbría
- (127) Fotografía de la sala del Teatro de Vívar





Finalmente, los últimos elementos que nos faltan por analizar, dentro de los aspectos técnicos de la sala, serían los espacios de relación directa con la escena, los espacios desde donde salen los actores, desde donde se cambian decorados, luces, etc, en definitiva, espacios para la tramoya. Estos espacios son los *hombros* y la *chácena*, a la misma cota que la escena, y el *peine*, ocupando la torre escénica.

Los *hombros* son los espacios laterales anexos al escenario, y la suma de sus superficies debe ser igual al de la escena. Alojan las patas de la cámara negra, paralelos o no a la boca de escena, que permiten ocultar el espacio interior donde se ubican los actores antes de comenzar la representación. Normalmente, y como podemos ver en la mayoría de los proyectos, como en el espacio escénico de Vera, o el de Villamartín, son simétricos. Suelen ser espacios vacíos, que, en función de la actuación, ocuparan los actores, decorados, y demás maquinaria necesaria. Todos los proyectos incorporan un montacargas ligado al espacio del escenario, y algunos proyectos lo colocan en los hombros, como pueden ser los proyectos de Vejer de la Frontera y Pozoblanco.

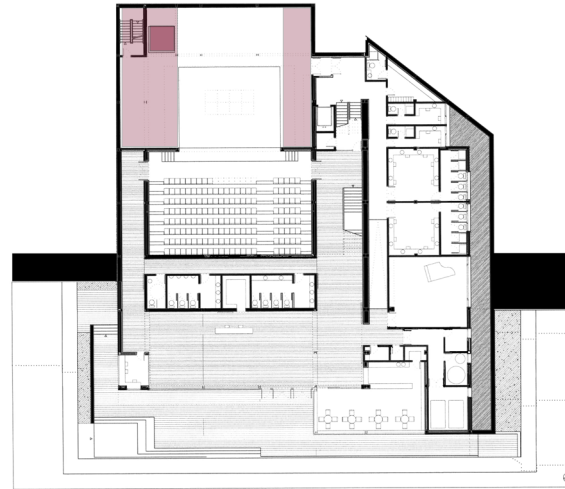


(128) Planta de proyecto del Teatro de Vera  
(129) Planta de proyecto del Teatro de Villamartín  
(130) Planta de proyecto del Teatro de Pozoblanco

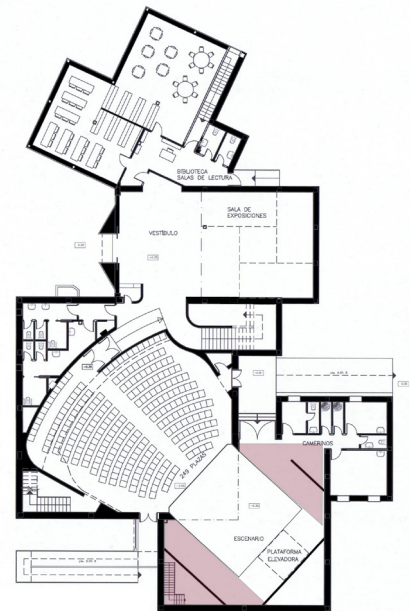


En otros proyectos, se rompe la simetría, y en el hombro ancho se incorporan el montacargas, y la escalera que da acceso a las diferentes galerías del peine, como es el caso de Alhaurín el Grande. Existen otros casos en los que, debido a la geometría impuesta por el volumen y la imagen exterior que se buscaba, el espacio de los hombros y la chácena quedan muy reducidos y con una geometría que no permite un correcto funcionamiento, tal y como puede verse en la planta del espacio escénico de Castiblanco de los Arroyos.

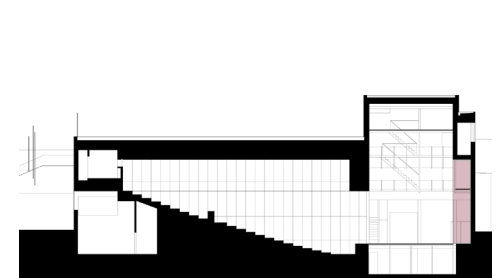
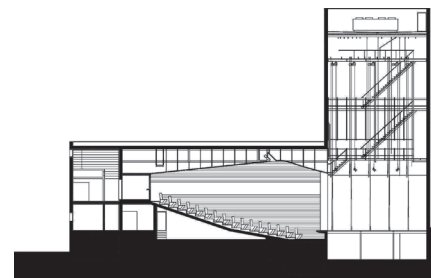
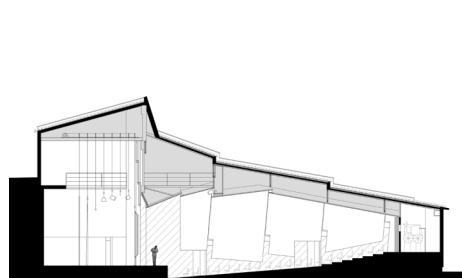
La *chácena* es el espacio trasero del escenario, y tiene la misma función que los hombros. En sección suele ser un espacio retranqueado de la torre escénica, con menor altura. Algunos proyectos, debido a las dimensiones de la parcela, e intentando dar una mayor profundidad al escenario, no construyen el espacio de la chácena, sino que, mediante telones, cuando es necesario, ocultan el espacio trasero del mismo. Es el caso de Álora, o el caso de Arahal, aunque en este último, no entiendo que se trate de una cuestión de superficie, sino de la búsqueda de un volumen claramente marcado por la torre. En el proyecto de Benalup, no existe la chácena, puesto que el espacio que encontramos tras el escenario, son los camerinos.



PLANTA TEATRO ALHAURÍN EL GRANDE



- (131) Planta de proyecto del Teatro de Alhaurín el Grande
- (132) Planta de proyecto del Teatro de Castiblanco de los Arroyos
- (133) Sección de proyecto del Teatro de Álora
- (134) Sección de proyecto del Teatro de Arahal
- (135) Sección de proyecto del Teatro de Montoro





## INTERIOR - AMBIENTE

Existen ahora otras cuestiones a estudiar, que hablan más del aspecto, o el ambiente que se busca en el interior de la sala, como la materialidad, que puede ayudar, además de por sus características acústicas, a dar un ambiente cálido al espacio, o como la incorporación de la luz hace que entendamos el espacio de una manera diferente. El espacio teatral, tal y como lo entendemos hoy, es un espacio cerrado, hermético, en el que no existe la luz natural, ya que se pretende establecer un ambiente oscuro, en el que controlar la luz artificial, y utilizarla como un elemento más de la interpretación. Estas ideas sobre la luz, y, por lo tanto, la relación de la sala con el exterior, empezaron a ponerse en práctica a partir de la aparición de la luz artificial.

(136) Representación de la Ópera Satyagraha en el Metropolitan Opera House



No podemos decir tampoco, que el espacio escénico ha sido siempre cerrado, puesto que, como hemos visto en el recorrido histórico de los modelos, este espacio se concibió en su origen, como un espacio exterior. Los griegos diseñaron sus teatros, a modo de intervenciones sobre el paisaje, esculpiendo sobre el terreno, graderíos en los que la multitud se reuniera para ver las representaciones cuyo fondo de escena no era otro que el mismo paisaje.



A partir de los romanos, se estableció la necesidad de establecer un espacio acotado, edificio. Se construye la Escena, cerrando el espacio teatral. Estos edificios fueron, en ocasiones, abiertos, no existía cubierta, como, por ejemplo, en el teatro romano de Mérida.



Durante siglos posteriores, podríamos establecer una clasificación entre modelos abiertos y cerrados de edificios teatrales, con los teatros de comedia españoles, o el modelo isabelino en el que trabajara William Shakespeare, como modelos abiertos, y los teatros renacentistas, como modelos cerrados seguramente, buscando un mayor confort del público y la posibilidad de representación a pesar de las adversidades climáticas. Sin embargo, a pesar de esta clasificación, siempre mantuvieron aberturas que permitían la entrada de luz natural en los espacios de representación.



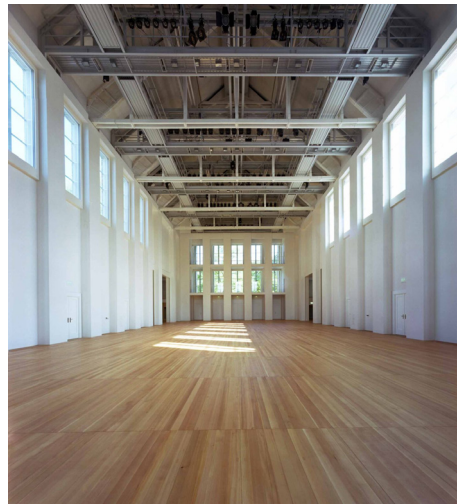
- (137) Fotografía del Teatro de Epidauros  
(138) Fotografía del Teatro Romano de Mérida  
(139) Fotografía de The Globe Theatre  
(140) Fotografía del Teatro Renacentista de Sabbioneta



(141) Representación de la Opera Parsifal en el Teatro de Bayreuth

(142) Fotografía de la sala del Teatro de Hellerau

(143) Ejercicios de danza en la escuela de Hellerau dirigidos por Emile Dalcroze



No fue hasta la aparición de Wagner<sup>1</sup>, cuando se piensa en la oscuridad de la sala. La ambientación de la obra del compositor alemán precisaba de un espacio oscuro. Es entonces cuando desaparece la luz natural de la sala, remplazándose por la luz artificial, que se podía regular según el momento de la obra que se representaba.

Hoy en día, la incorporación de la luz natural al espacio escénico supone una visión distinta de lo que entendemos como representación tradicional, entendido como un elemento ligada al dinamismo, al teatro activo del que hablábamos antes en el análisis. Uno de los principales valedores de esta idea fue Le Corbusier, quien, tras visitar los diferentes teatros alemanes y sus representaciones oscuras, queda fascinado por el espacio de Hellerau, en el que Appia, junto a Tessenov y Dalcroze habían creado “una atmósfera feliz de chicos y chicas alegres, llenos de vida, y notablemente deseosos de nuevas investigaciones”. Le Corbusier entiende, que al igual que en un rito religioso, donde los feligreses son los que intervienen, cantan, iluminan con velas... en el teatro, debía ocurrir algo similar.

1. Brioso Sánchez, Máximo, and Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Espacios escénicos : el lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Consejería de Cultura ; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004. pp. 125-135

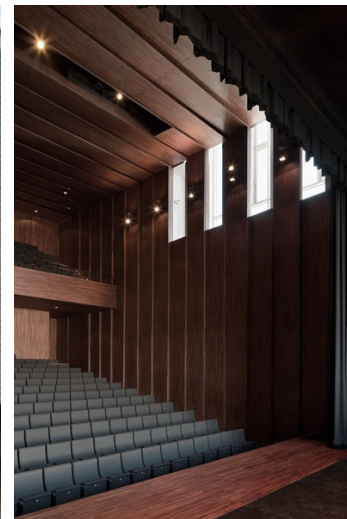


En este sentido, se podrían nombrar numerosos proyectos en los que se incorpora la luz en la sala, algunos de arquitectos de más renombre como Arne Jacobsen, con su proyecto para el teatro de Bellevue, donde la sala se abre al exterior mediante una cubierta móvil. Bellevue se había convertido en el prototipo de ciudad de verano para los daneses y un símbolo para la arquitectura. Desde mi punto de vista, el proyecto se entiende más como un cine de verano al aire libre, como podemos apreciar en los carteles de la época, que, como un espacio cerrado, a pesar de que, debido a la dificultad del clima, no exista otra posibilidad que convertirlo en un teatro cerrado.



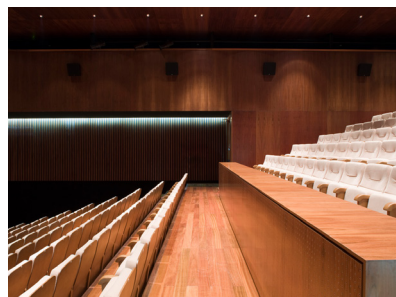
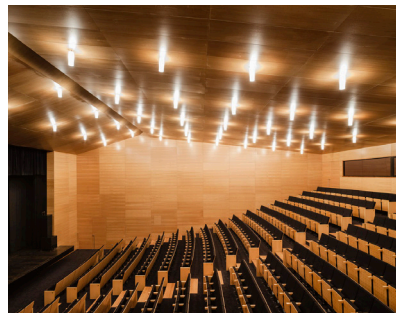
proyectos, la entrada de luz, las ventanas, están ligadas a una mirada intencionada hacia el paisaje, y de nuevo, no tanto a un recurso teatral, como el proyecto de Níjar. Sin embargo, existen otros proyectos en los que la escena se abre al exterior, mediante un gran ventanal, como es el caso de Medina Sidonia, o mediante grandes puertas, como en Punta Umbría, y esto permite, además de introducir la luz, que la relación entre la escena y el público sea distinta, y que las sensaciones que el espectador experimenta, también.

Si fijamos ahora la mirada en los proyectos que llevó a cabo el plan de implementación de teatros en Andalucía, son pocos los proyectos que incorporan la luz a la sala, ya sea a través de ventanas, o como en otros casos, abriendo el fondo del escenario al exterior. El recurso de las ventanas, introduce la luz como un elemento que, aunque hace entender el espacio de otra manera, acostumbrados a entenderlo como un espacio oscuro, no termina de representar esos modelos teatrales activos, como el de Hellerau, en los que la luz es protagonista. En el proyecto de Medina Sidonia, se introduce la luz mediante huecos rasgados verticales en ambos lados de la sala. En otros



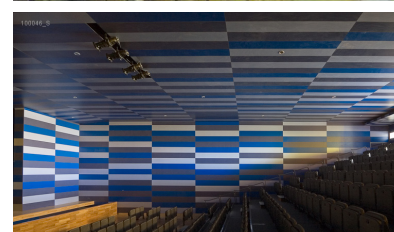
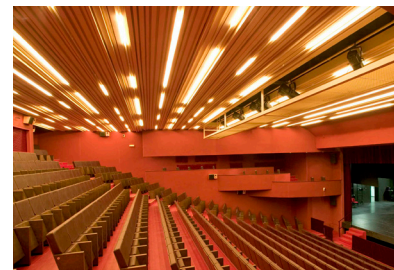
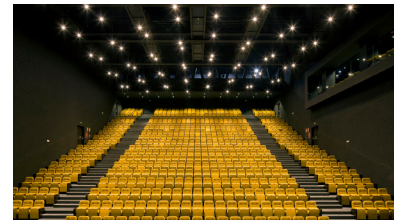
- (143) Cartel del Teatro de Bellevue de Arne Jacobsen
- (144) Fotografía del Teatro de Bellevue
- (145) Fotografía exterior del Teatro de Níjar
- (146) Fotografía de la sala del Teatro de Medina Sidonia
- (147) Fotografía exterior del Teatro de Montoro





Finalmente, analizaremos la materialidad de los diferentes proyectos. Si hacemos un pequeño recorrido histórico, deberíamos comenzar a partir de que el espacio teatral se convierte en un edificio cerrado y hermético, ya que anteriormente, las condiciones climáticas y el tipo de construcción imponían la necesidad de ciertos materiales. Y si debemos reseñar un material en particular, en todas las épocas en las que se ha desarrollado el teatro, esa es la madera.

Desde los proyectos renacentistas italianos, podemos observar como la madera, tanto en la construcción como en los decorados y en el graderío, se va convirtiendo en un elemento fundamental. Posteriormente, gracias a los avances de la construcción, la madera se vuelve únicamente un elemento de decorado. Actualmente, en los proyectos de teatro no suelen existir dichos decorados fijos, y por lo tanto, el uso de la madera en este sentido ha desaparecido. Sin embargo, la madera se utiliza ahora como un elemento, que además de aportar una imagen cálida a la sala, incorpora aplicaciones acústicas y lumínicas que mejoran las condiciones del espacio. Es sabido que cuanto más rugosa es la pieza, mejor actúa acústica, eliminando la reverberación, y lumínicamente, mientras que cuanto más lisa y brillante, mas difracción sonora provoca.



En los proyectos del programa de Infraestructuras Escénicas de Andalucía, la madera es el elemento principal de revestimiento de las salas. Cabe destacar aquí proyectos como el del Cine San Fernando de Vejer, el de Montoro o Arahall. En otros proyectos como en el de Estepona o Jaén, se ha utilizado un material que tenga mejores condiciones acústicas, más absorbente, aunque manteniendo el color oscuro, en este caso negro, característico de este tipo de espacios. En otros proyectos, es el color rojo el que prevalece, por ejemplo, en el Espacio Escénico de Cabra, que recuerda de alguna manera, a los teatros a la italiana como el de Milán. Existen otros proyectos diferentes en los que no se mantiene esa oscuridad en la elección de materiales, y que se opta por el tono blanco, como son los proyectos de Tarifa, Valverde del Camino y Castiblanco de los Arroyos. Por último, existen proyectos más extravagantes, llamativos, en los que los arquitectos han querido establecer, como elemento característico del interior del edificio, el juego de colores potentes. Claro ejemplo de ello es el proyecto de Níjar, que en el interior de la sala, utiliza un aplacado con un cierto brillo, de tonos blancos, azules y negros, que rompe con la imagen de sala a la que estamos acostumbrados.

- (148) Fotografía de la sala del Teatro de Vejer de la Frontera
- (149) Fotografía de la sala del Teatro de Arahall
- (150) Fotografía de la sala del Teatro de Montoro
- (151) Fotografía de la sala del Teatro de Estepona
- (152) Fotografía de la sala del Teatro de Cabra
- (153) Fotografía de la sala del Teatro de Níjar

## CONCLUSIONES

Este análisis nos permite tener una visión general de los espacios teatrales que construyó el Plan de la Junta de Andalucía. Espacios regidos por un modelo teatral definido, como es el teatro a la italiana, cada edificio tiene peculiaridades y funciona de una manera distinta para el municipio. Partiendo desde el exterior, analizando la situación de cada uno de ellos y la relación con su entorno, pasando por los espacios servidores de la sala, compuesto de diferentes piezas que posibilitan el correcto funcionamiento del espacio teatral, hasta la sala y sus diversas relaciones entre el público y el actor, forma, altura, etc. hemos podido entender, las muchas posibilidades teatrales que estos edificios establecen. En este análisis se pretende buscar una conclusión meramente arquitectónica, espacial, y no tanto económica o social, ya que esos temas ya los hemos tratado previamente.

Todos estos proyectos se diseñaron, como vimos en el análisis del programa, a partir de unos mínimos establecidos en lo referente a usos, dimensiones, alturas, cotas, etc. lo cual ha permitido que la red de estos espacios que se creó fuera, en cierto modo, homogénea, y que por lo tanto, una misma producción teatral pudiera moverse por varios de ellos, haciendo giras que acercaran dichas producciones a más público, además de la lógica rentabilidad económica que esto supone. También es importante reconocer el valor de novedad que estos edificios han aportado a los municipios, no solo porque no había teatros en muchos de ellos, sino porque en donde había, estos espacios escénicos existentes solían estar preparados para representaciones más populares, y lo que la red ha permitido es acercar un nuevo ámbito cultural, nuevos tipos de representaciones, a los que antes el público no tenía acceso. Sin embargo, por otro lado, y como también hemos visto en este análisis, al establecerse los mínimos, mantener un programa homogéneo y casi definido en todos los proyectos, también cabe hacer una valoración entorno a lo que estos espacios han dejado de ser. Como vimos en el recorrido histórico a través de los diferentes espacios teatrales, en el siglo XX se llevaron a cabo numerosos proyectos que pretendían romper con lo establecido, creando nuevas formas espaciales y relaciones entre público y actor. Este tipo de modificaciones espaciales, no eran meras cambios arquitectónicos que mante-

nían el tipo de representación teatral, sino que estaban acompañadas de un tipo de representación completamente diferente al tradicional, a una nueva visión del teatro. En los proyectos que ejecutó el programa, muy pocos son los edificios que ponen a disposición de los directores un espacio en el que representar esta nueva concepción de espectáculo. Incorporar la luz, abrir la escena al paisaje o el entorno, permitir que el público sea activo, creando relaciones espaciales, mediante la disposición de las gradas, con los actores, son conceptos, que como hemos visto, solo algunos proyectos, dentro de esos mínimos que hemos nombrado, han conseguido incorporar a la sala.

A pesar de no haber tenido en cuenta dichos conceptos para los proyectos, y haber basado todos los teatros en el clásico modelo a la italiana, la Junta decidió apostar por un tipo de espacio consolidado, que, aunque dejaba de lado un tipo de teatro y representaciones, aumentaba, en mayor medida, la expresión cultural.

## FUENTES DE LAS IMÁGENES

- (1) Arquitectura teatral y cinematográfica : Andalucía 1800-1990 . Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990  
(2) (108) LaBienal.com  
(3) (4) (8) (9) (10) (11) (12) (16) (19) (21) Obtenido en Catastro Virtual  
(5) (7) (13) (17) (20) (22) (23) (24) (25) (28) (29) (30) (21) (32) (33) (36) (37) (39) (42) (44) (45) (47) (49) (63) (64) (68) (69) (72) (73) (74) (75) (79) (80) (81) (82) (83) (91) (92) (93) (95) (96) (97) (98) (99) (100) (102) (103) (104) (113) (114) (122) (123) (128) (133) (135) (150) (152) (153) (154) Aportado por el Estudio de Arquitectura (6) (15) (90) (116) (147) (156) Fotografía de Jesús Granada  
(14) (18) (27) (40) (43) (46) (70) (71) (87) (105) (117) (127) (148) (149) (151) Fotografía de Fernando Alda (29) (58) (59) (60) (65) (66) (94) (111) (118) (119) Universidad de Navarra. Historia del Teatro  
(34) (35) (38) (41) (48) (50) (51) (52) (76) (77) (78) (84) (88) (89) (101) (121) (124) (125) (126) (129) (130) (131) (132) (155) Calvo Payato, Carmen, and Bandrés Villanueva, Alberto. Arquitectura escénica 01 . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003 (53) (54) (55) SockStudio.com (56) (57) OperaGarnierWeb  
(61) (67) Javier Navarro de Zúvilaga. Teatro Total de Walter Gropius  
(62) (106) (107) (142) (143) (144) Hellerau. Centre for Arts  
(85) (86) (120) (134) PlataformaArquitectura.com (109) (110) Facebook Teatro Central Sevilla (112) (141) FestspielHaus Bayreuth Web (115) Teatro alla Scala de Milan Web (136) Metropolitan Opera House (137) (138) Clasicos.com (139) LondonTown.com (140) Fotografía de David Leventi (145) Pinterest (146) TheSpaces.com

## 1\_Catálogo

Ha permitido la elaboración de un catálogo, o recopilación de las obras, y de su localización territorial, valor como documento informativo de relevancia, pues no existía ni de forma conjunta ni completo en su desarrollo temporal.

Este documento, además de su valor informativo se convierte en una herramienta útil de diseño, pues recoge ejemplos de soluciones arquitectónicas para futuras intervenciones, en diferentes aspectos de su concepción (los que has desarrollado)

## 2\_ Análisis

El trabajo permite un conocimiento y valoración crítica del plan, no formulada por los propios promotores por la falta de una formalización clara de la conclusión del programa:

Permite comprobar la expansión de la cultura en municipios de escala intermedia o menor, mediante la creación de una red de espacios. Además, el análisis de su programación nos ha permitido conocer realmente el resultado que éste está teniendo, y cual es la respuesta del público ante él.

Permite la crítica a los proyectos: pone en evidencia la renuncia a la exploración en espacios escénicos más experimentales -versatilidad, ruptura de

frontera espectador escena, acústica, visión desde la grada, esto es, pendiente, etc- pero permite entender las ventajas y las causas que justifican esta renuncia.

Permite analizar el nivel de propuestas arquitectónicas para unas infraestructuras o equipamientos locales de tamaño medio. Se puede nombrar aquí el hecho positivo de que el promotor recurriera al sistema de concurso abierto para la obtención de diferentes propuestas, en su búsqueda por, debido a la competitividad, aumentar el nivel de los proyectos.

## 3\_Futuros campos complementarios de estudio

En este análisis nos hemos centrado en la concepción del proyecto en un estado inicial: implantación, definición de espacios recorridos, e ideas de la materialidad.

Sin embargo, no se ha llevado a cabo un estudio de los aspectos más constructivos del mismo, empezando por la estructura, como factor principal de la construcción de este tipo de edificios, debido a las grandes luces que deben salvarse, así como la acústica, disciplina cada vez más estudiada y en la que se pone mayor énfasis para el diseño de nuevos espacios escénicos, o la disposición de las instalaciones de iluminación o climatización del edificio.

A su vez, este trabajo daría lugar al estudio comparativo con planes de implementación de este tipo de espacios en otras comunidades autónomas, y cómo estos han funcionado o no, en relación a la respuesta pública de los mismos. Se podría plantear como un trabajo a gran escala, que a su vez se compara con el resultado que tuvo el Plan de Rehabilitación de Teatros en España.

Finalmente, el estudio comparativo de esta oferta de espacios escénicos de pequeña escala con los ya existentes en la comunidad autónoma (los tradicionales de carácter público, generalmente de mayor envergadura, y otros más recientes, de carácter público o privado, que sí han apostado por una revisión y actualización del modelo teatral.



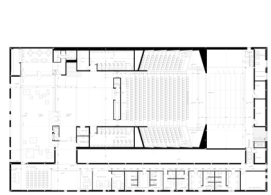
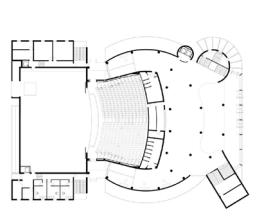
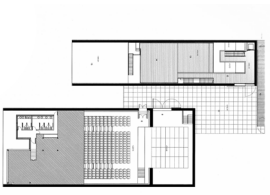
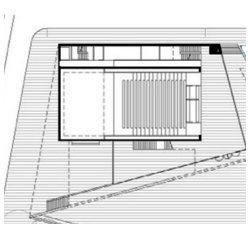
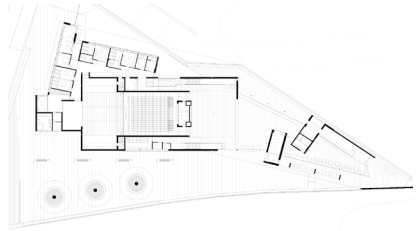
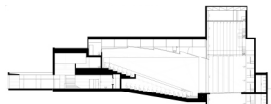
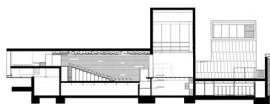
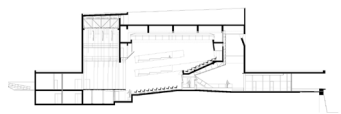




ANEXO

CATÁLOGO DE PROYECTOS

LOCALIZACIÓN	AFORO	ARQUITECTOS			
ALMERIA			GRANADA		
Albox	368	Rafael Vioque, Nerea López, Tomás García	Fuente Vaqueros	312	Rafael Gonzalez Vargas
Berja	350	Frank Mazzarella, Joaquin Amaya, Pedro Caro Gonzalez	Iznailloz	250	Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo
El Ejido	800	Miguel Angel Morales Carrillo			
Huerca Overa	448	Miguel Angel Morales Carrillo	HUELVA		
Nijar	342	Pepe Morales, Sara Giles, Juan Gonzalez Mariscal	Aracena	602	Aurelio del Pozo
Roquetas de Mar	1050	Miguel Angel Morales Carrillo	Lepe	500	Francisco del Rio Arias, Vicente Lavado Lozano
Vera	350	Antonio Donaire, Juan Aragon, Felix Fernandez	Punta Umbría	496	Jose Ramon Moreno Garcia
Vicar	404	Gabriel Verd, Nicolas Carbajal, Simone Solinas	Valverde del Camino	457	Jose Ramon Moreno Garcia
CADIZ			JAEN		
Benalup	350	Manuel Luna	Andujar	524	Miguel Bretones del Pozo
Guadalcanal	209	Miguel Bretones del Pozo	Baeza	421	Juan Ruesga
Medina Sidonia	350	Pedro Caro Gonzalez, Frank Mazzarella	Jaen	1030	Jose Manuel Perez Muñoz, Jose Maria Morillo
Olvera	140	Manuel Luna	La Carolina	439	Alfonso Mollinedo, Dolores Victoria Ruiz, Juanjo Ruiz Martin
El Puerto de Santa Maria	534	Jose Luis Daroca, Jose Antonio Carbajal	Martos	500	Manuel Amador Rubia Garrido (SOLO FOTOS)
Rota	350	Antonio Haro Greppi			
Setenil de las Bodegas	250	Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo	MÁLAGA		
Tarifa	293	Miguel Bretones del Pozo, Julia Gonzalez Perez-Blanco	Alhaurin el Grande	371	Francisco Javier Muñoz
Véjer de la Frontera	349	Marta Pelegrin, Fernando Perez	Álora	404	Juan Gavilanes Vélez
Villamartin	352	Ramon Gil Manrique	Cartama	280	Francisco Javier Muñoz
CÓRDOBA			Estepona	500	Luis Machuca Santa Cruz
Cabra	494	Felix Pozo Soro	SEVILLA		
Montoro	360	Gabriel Bascones de la Cruz, Juan Antonio Giles Domin guez, Maria Toro Pinilla	Arahal	400	Javier Terrados
Palma del Rio	900	César Egea y Pedro Ignacio Dugo	Castiblanco de los Arroyos	276	Miguel Fisac, Manuel Flores Llamas
Pozoblanco	822	José Luis Amor y Juan Salamanca	La Rinconada	466	Pedro Redondo Caceres, Carlos Riesco Díaz
Villa del Rio	289	Miguel Bretones del Pozo	Los Palacios	420	Juan Ruesga
			Montellano	322	Juan Ruesga



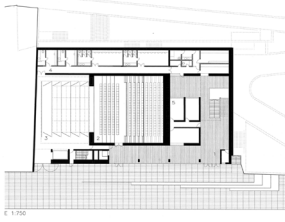
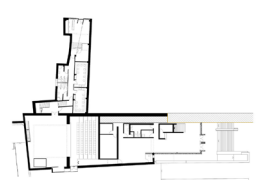
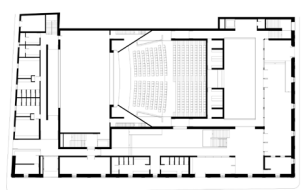
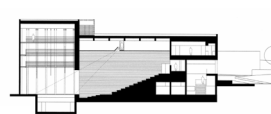
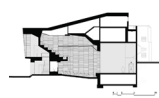
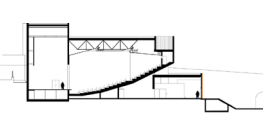
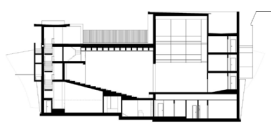
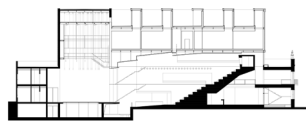
1. Albox, Almería

2. Berja, Almería

3. Níjar, Almería

4. Roquetas de Mar, Almería

5. Vera, Almería



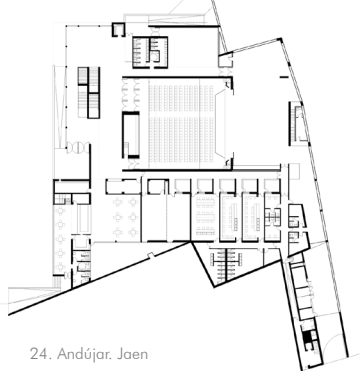
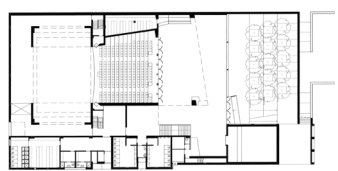
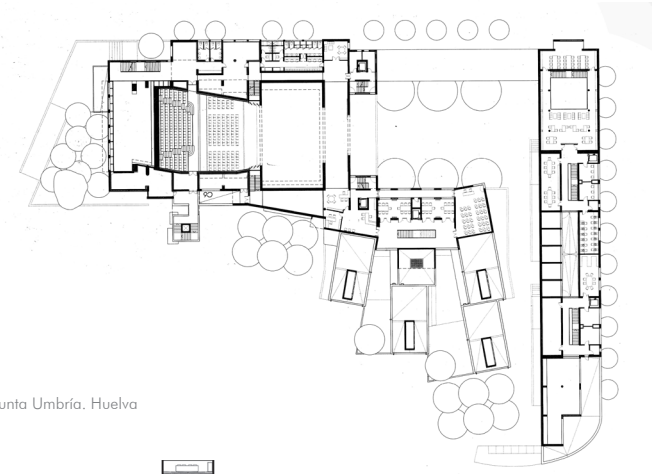
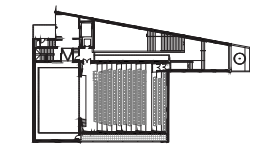
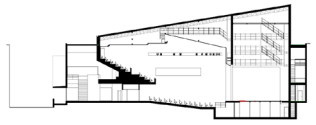
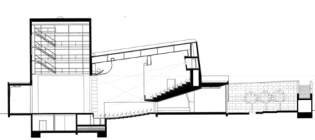
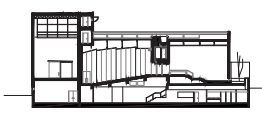
11. El Puerto de Santa María, Cádiz

12. Setenil de las Bodegas, Cádiz

13. Tarifa, Cádiz

14. Vejer de la Frontera, Cádiz

15. Villamartín, Cádiz

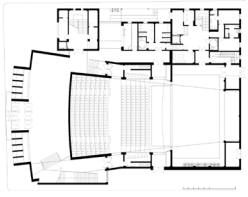
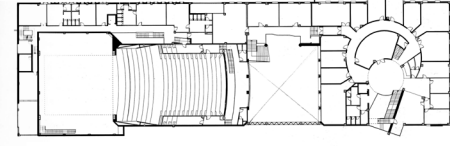
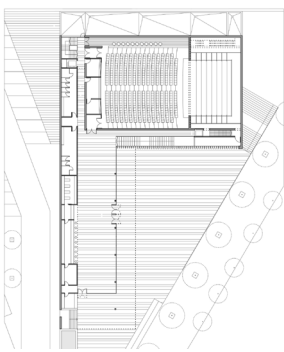
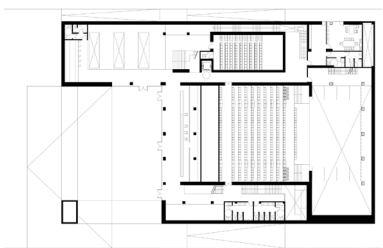
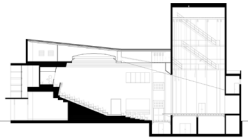
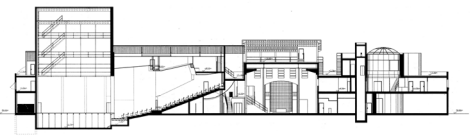
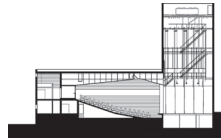
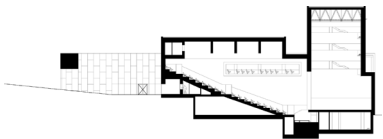


21. Iznalloz, Granada

22. Punta Umbría, Huelva

23. Valverde del Camino, Huelva

24. Andújar, Jaen



29. Estepona, Málaga

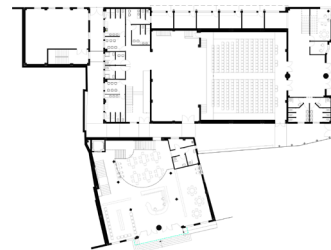
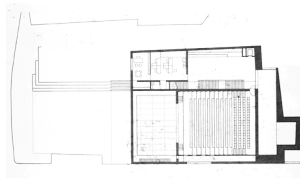
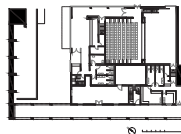
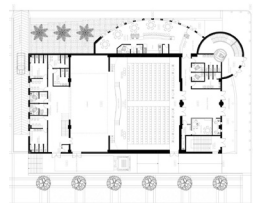
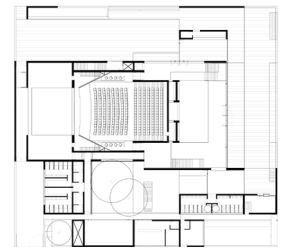
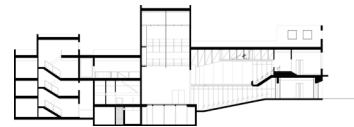
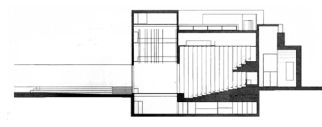
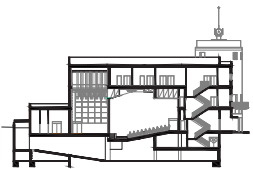
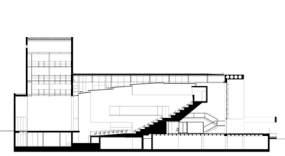
30. Arahal, Sevilla

31. Castiblanco de los Arroyos, Sevilla

32. La Rinconada, Sevilla

33. Los Palacios y Villafraña, Sevilla





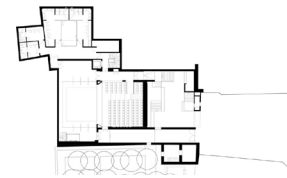
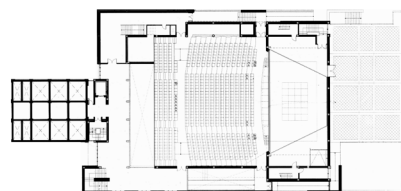
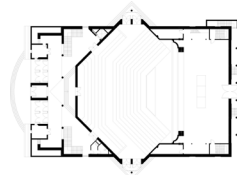
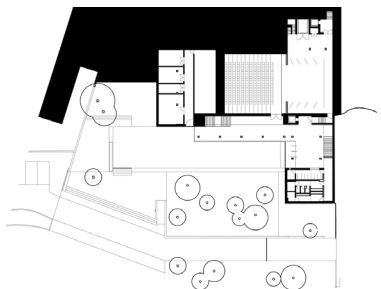
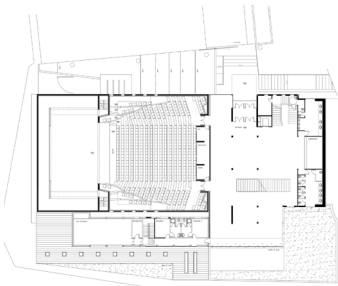
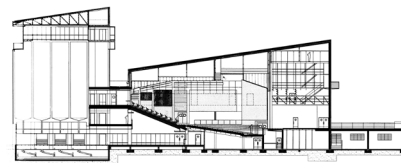
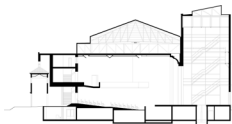
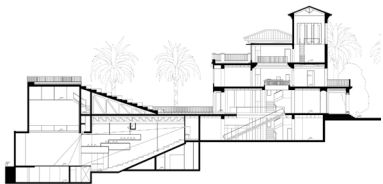
6. Vigar, Almería

7. Benalup, Cádiz

8. Guadalcacín, Cádiz

9. Medina Sidonia, Cádiz

10. Olvera, Cádiz



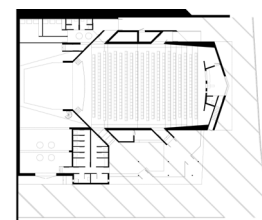
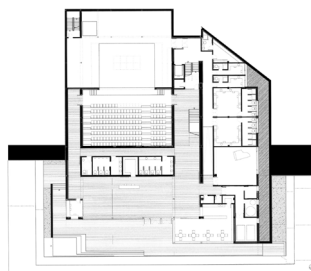
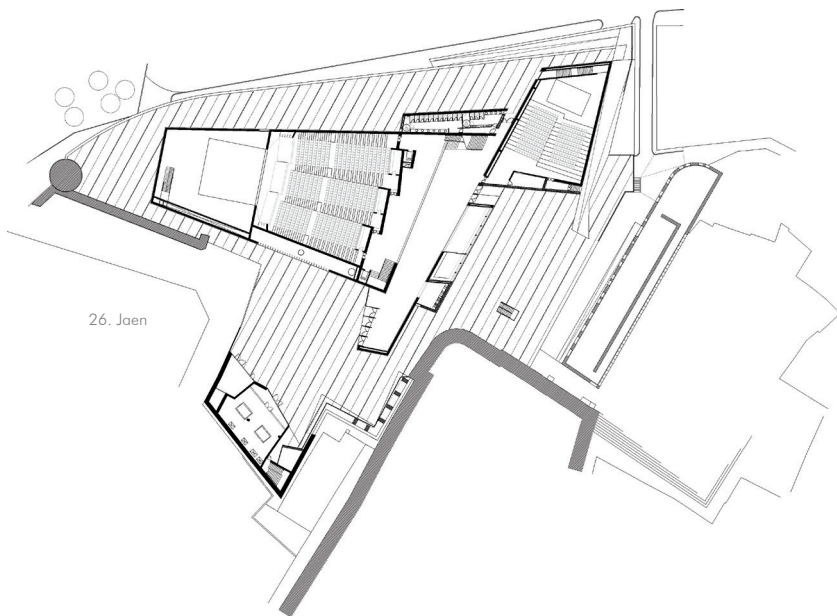
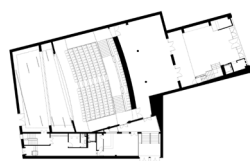
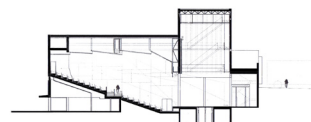
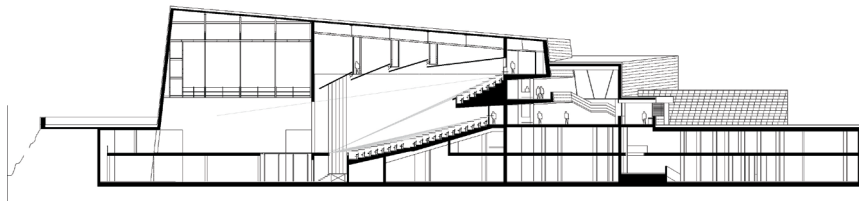
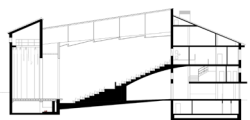
16. Cabra, Córdoba

17. Montoro, Córdoba

18. Palma del Río, Córdoba

19. Pozoblanco, Córdoba

20. Villa del Río, Córdoba

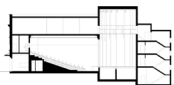


25. Baeza, Jaen

26. Jaen

27. Alhaurín el Grande, Málaga

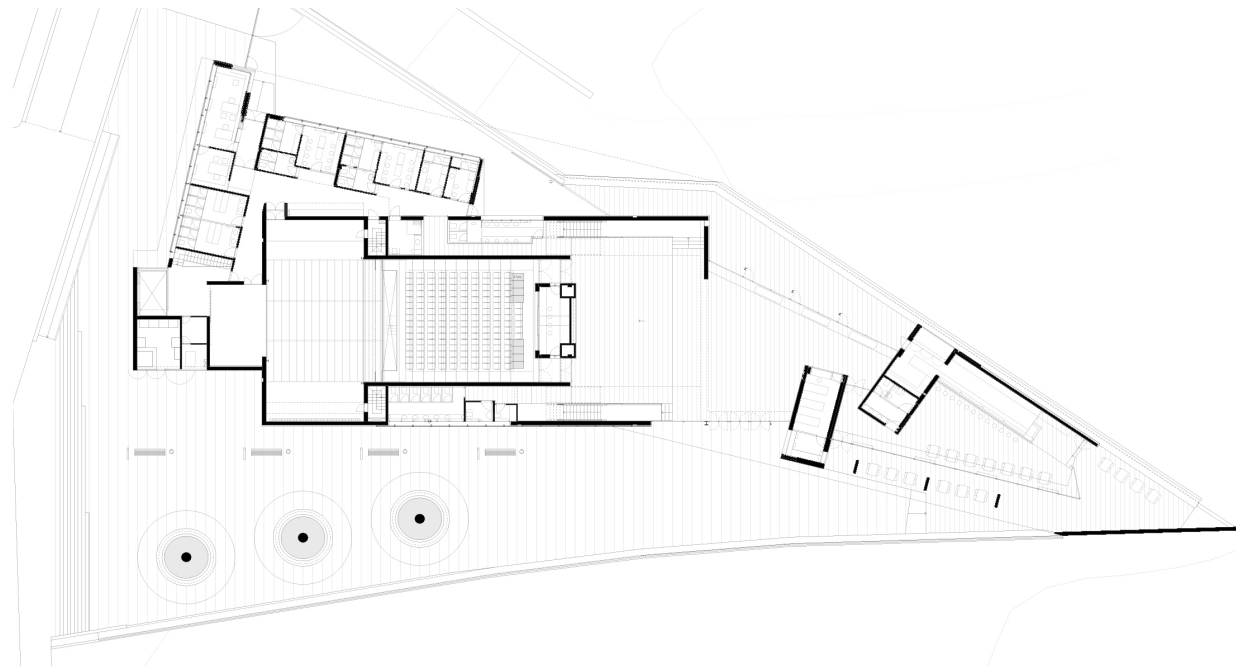
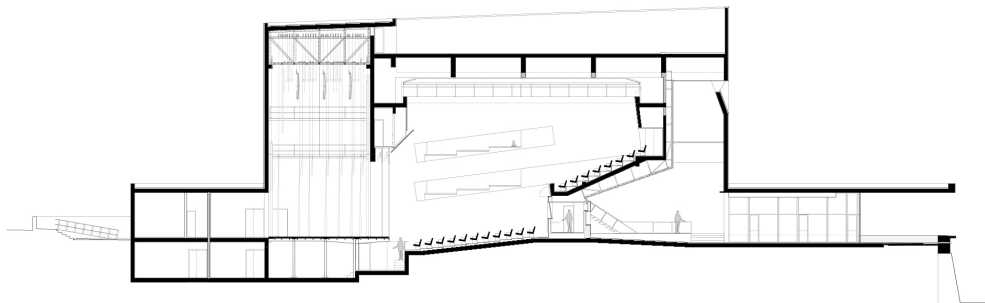
28. Álora, Málaga



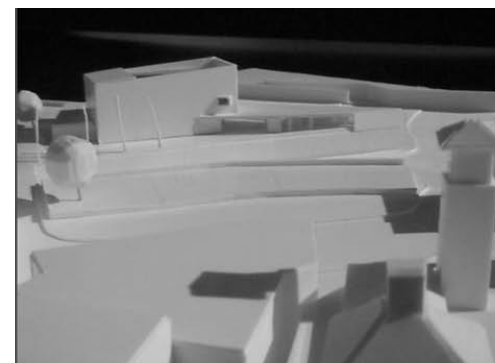
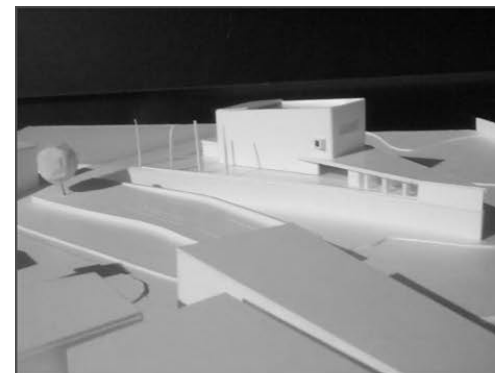
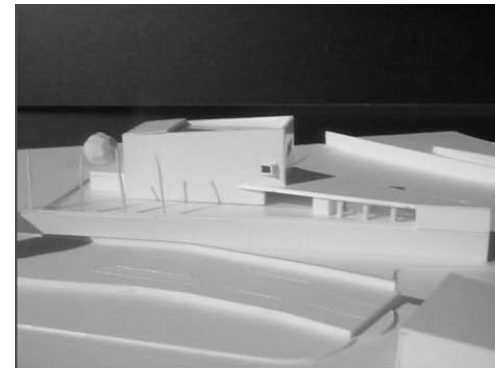
34. Montellano, Sevilla

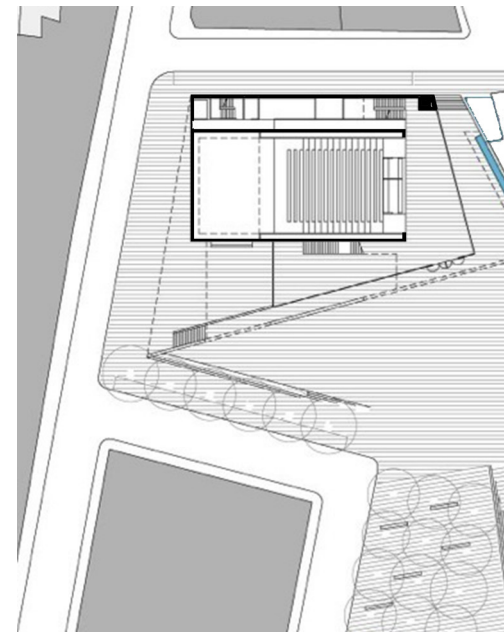
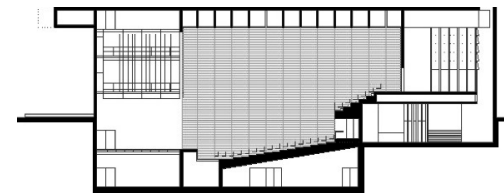
# ESPACIOS ESCÉNICOS EN ANDALUCÍA

PROGRAMA DE INFRAESTRUCTURAS ESCÉNICAS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA. 1996-2015



Espacio Escénico de **Albox**. Almería  
Rafael Vioque, Nerea López, Tomás García  
No construido Aforo: 368 personas





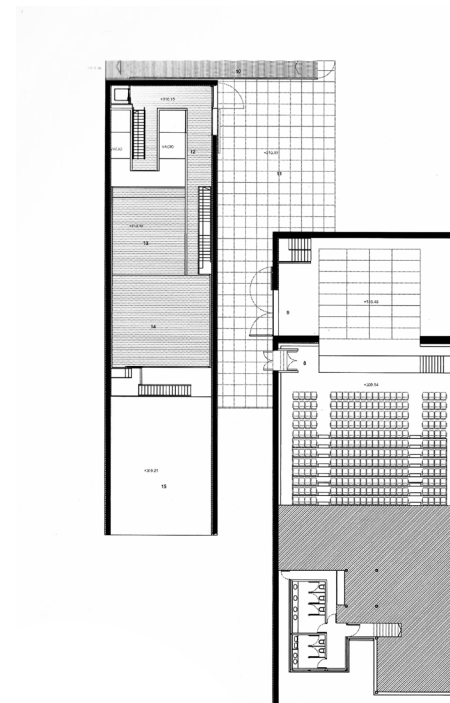
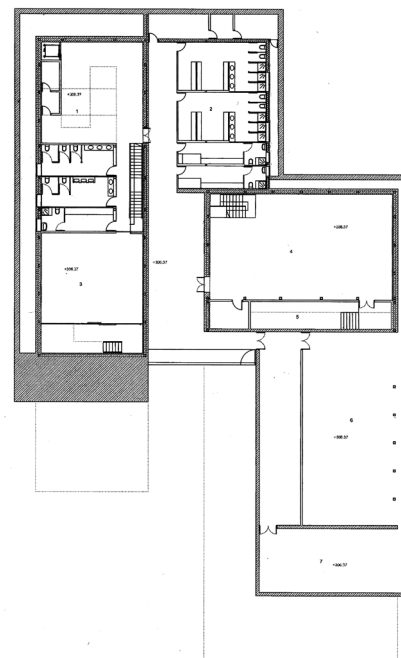
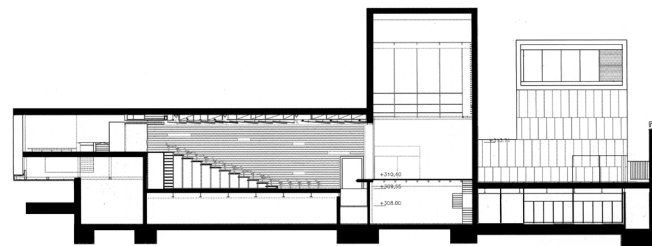
Teatro Cine Miguel Slamerón en **Berja**. Almería  
Frank Mazzarella, Joaquin Amaya, Pedro Caro González  
Aforo: 1350 personas 2015



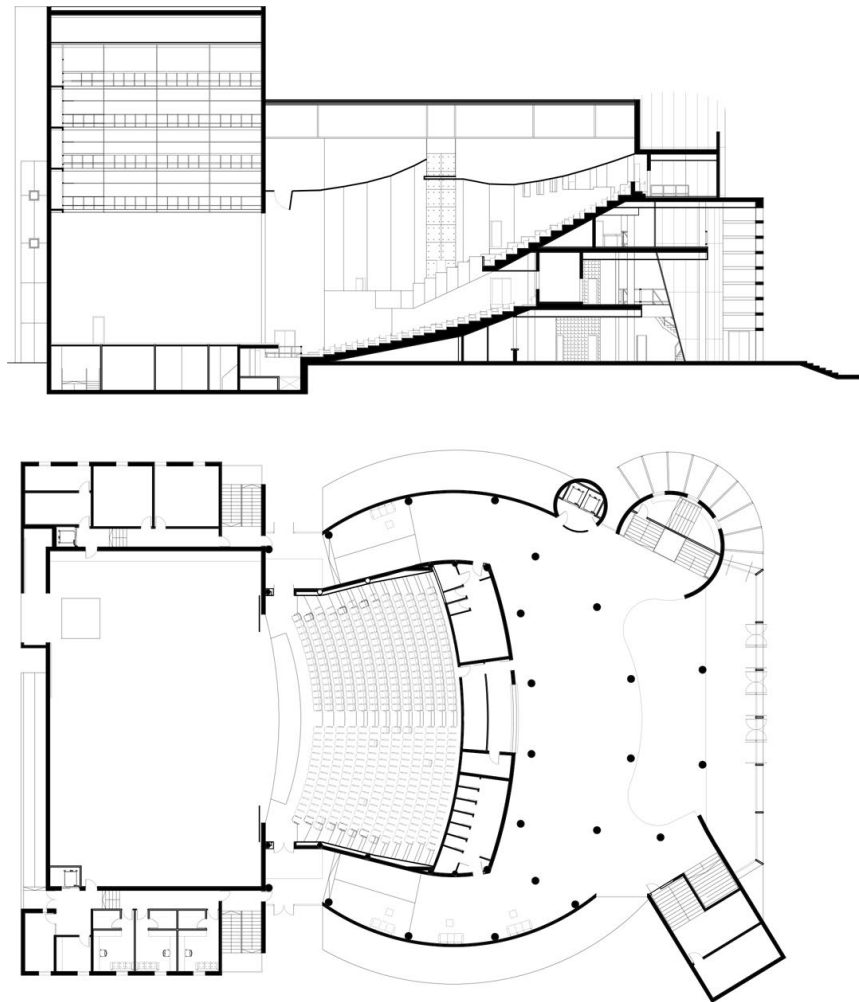
Espacio Escénico de **El Ejido**. Almería  
Miguel Ángel Morales Carillo  
2008  
Aforo: 800 personas



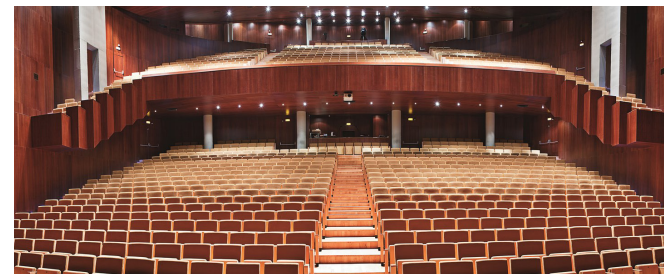


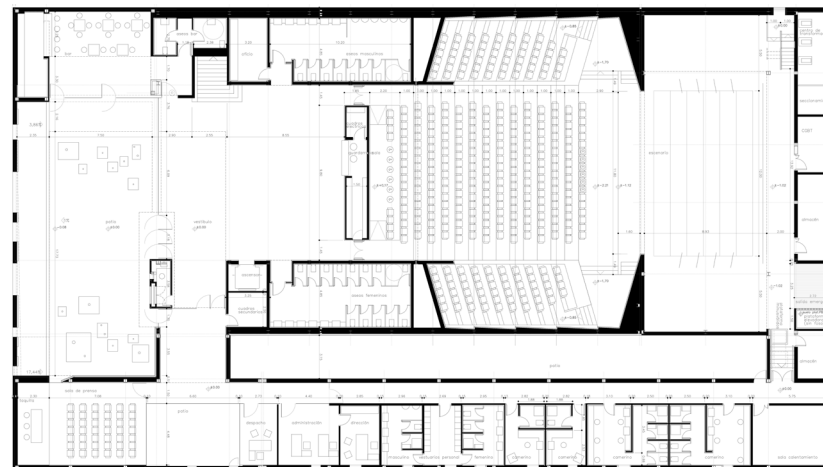
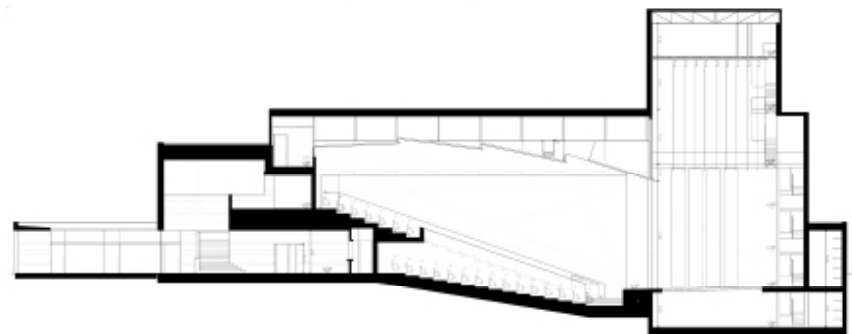
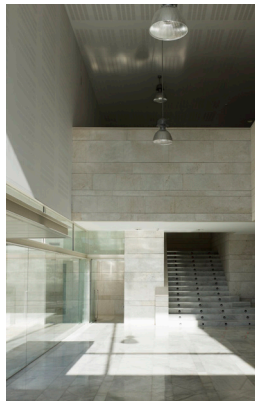


Centro de Artes Escénicas en **Nijar**. Almería  
 Pepe Morales, Sara Giles, Juan Gonzalez Mariscal  
 Aforo: 342 personas 2007



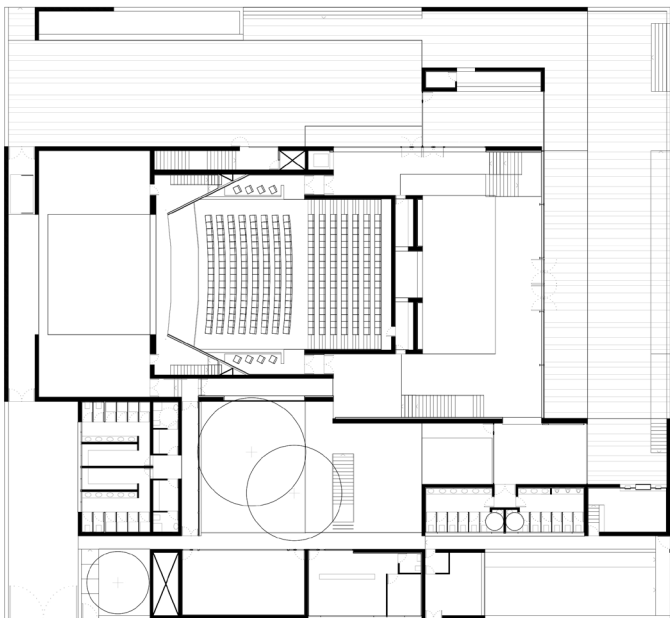
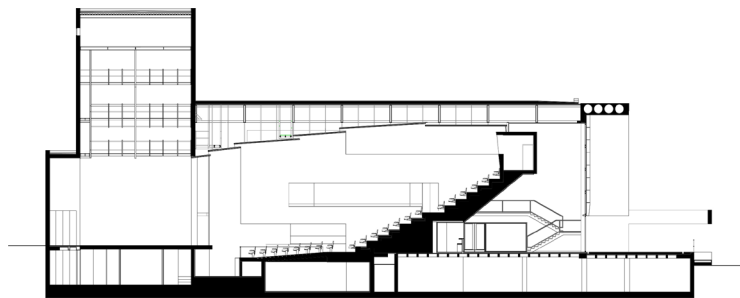
Teatro Auditorio en **Roquetas de Mar**, Almería  
Miguel Ángel Morales Carillo  
2004 Aforo: 1050 personas



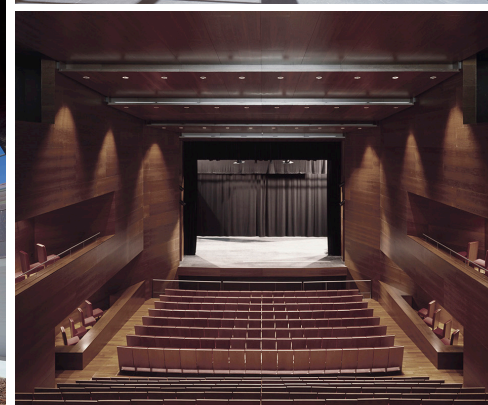
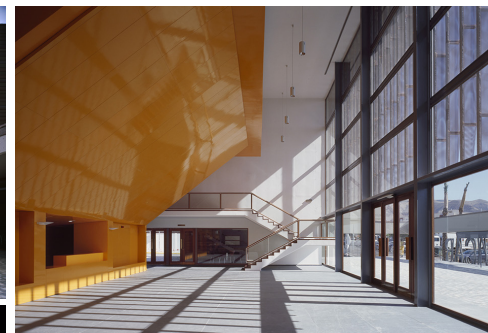


Teatro Municipal de **Vera**. Almería  
 Antonio Donaire, Juan Aragon, Felix Fernandez  
 Aforo: 350 personas 2015

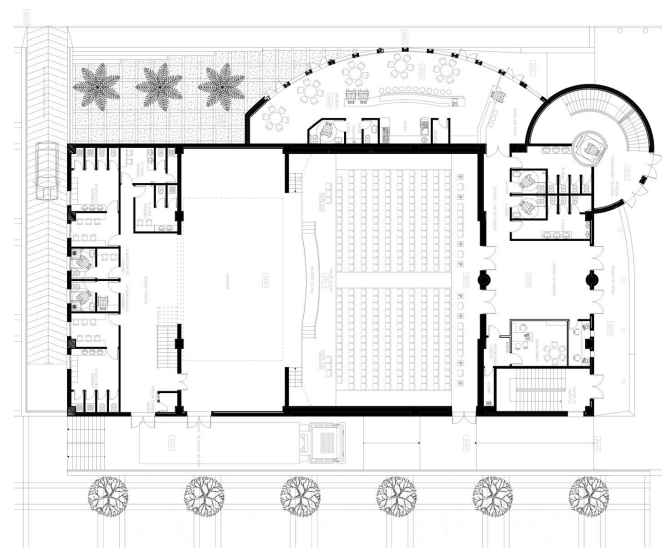
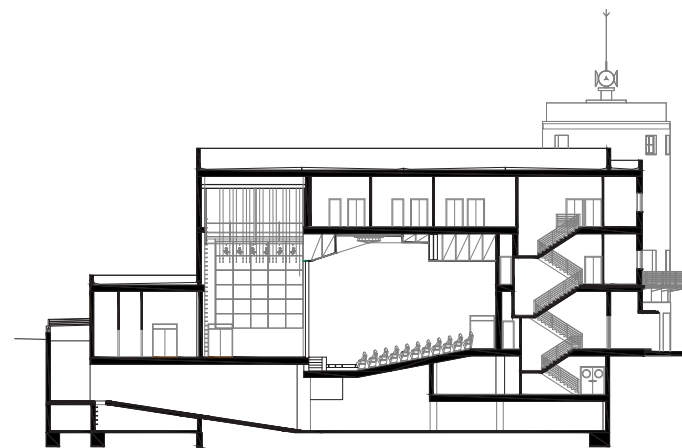




Teatro de **Vicar**. Almería  
Gabriel Verd, Nicolas Carbajal, Simone Solinas  
2007  
Aforo: 1050 personas





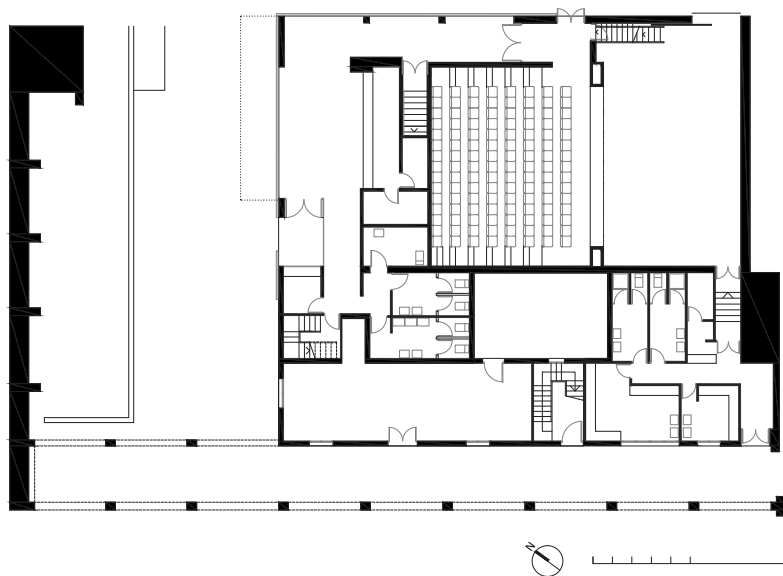
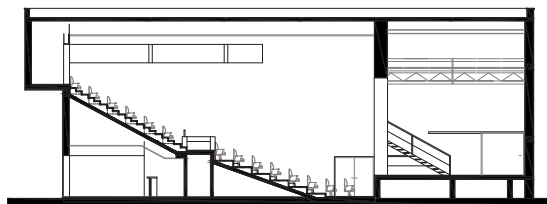


Teatro Municipal "20 de Marzo" de **Benalup**. Cádiz

Manuel Luna

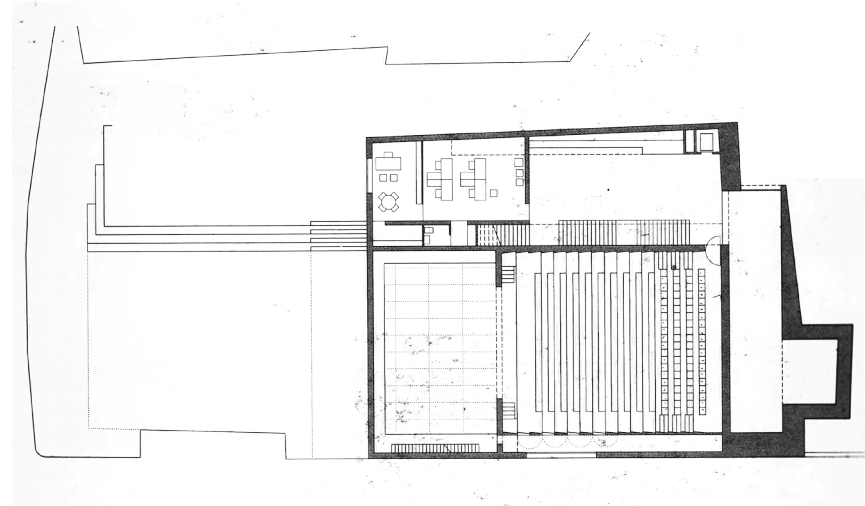
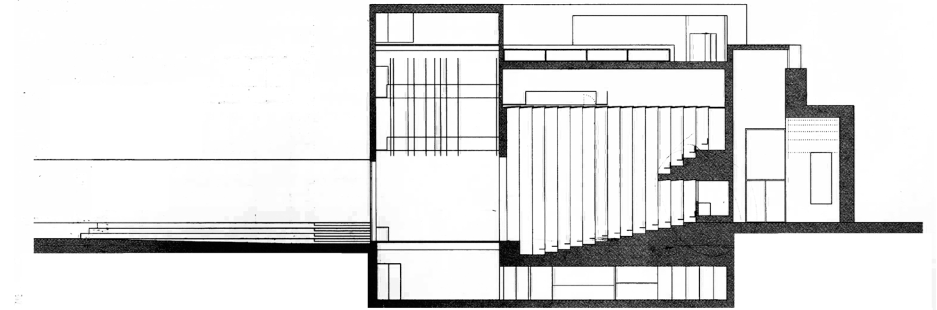
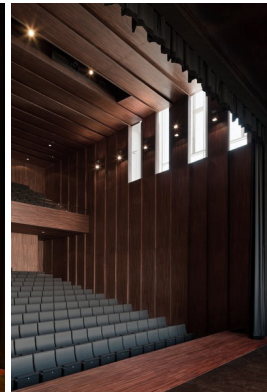
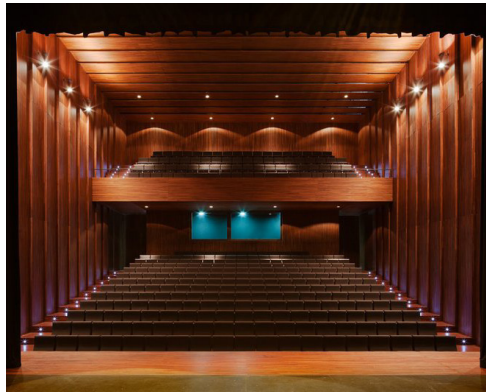
2007

Aforo: 350 personas

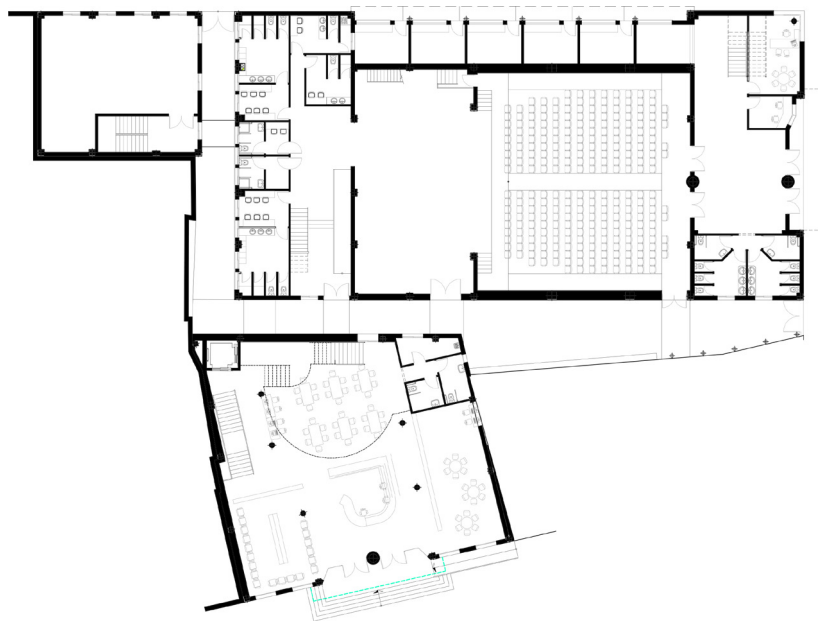
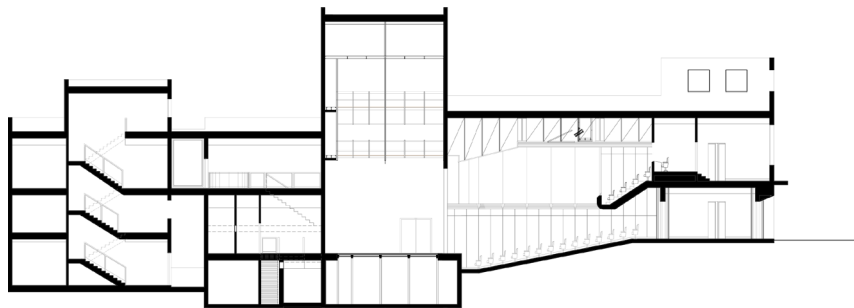


Teatro Municipal de **Guadalcacín**. Cádiz  
Miguel Bretones del Pozo  
2004  
Aforo: 210 personas

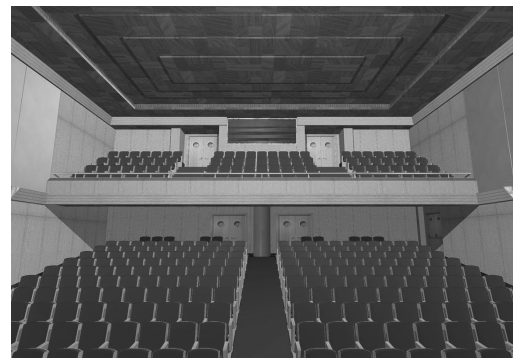
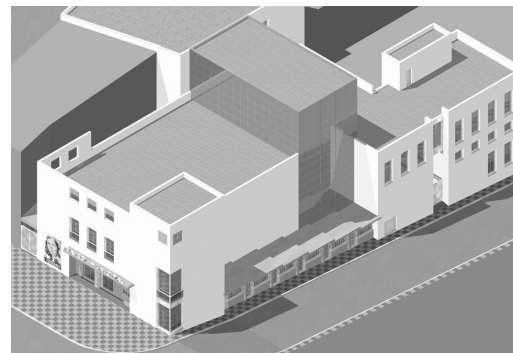




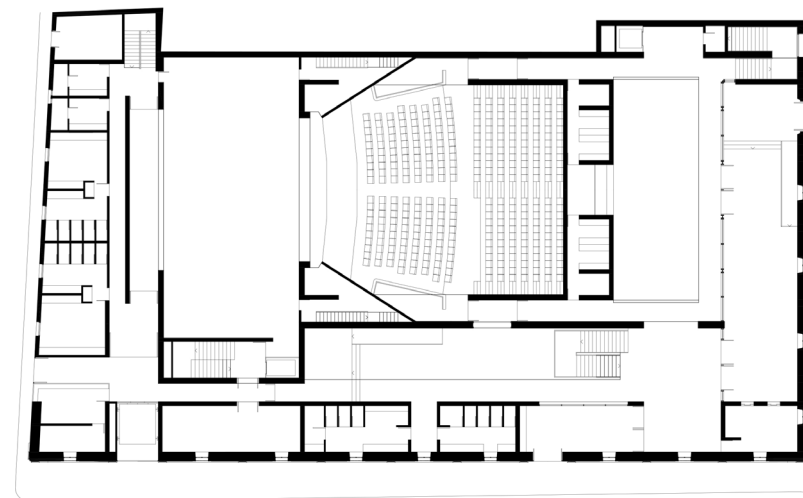
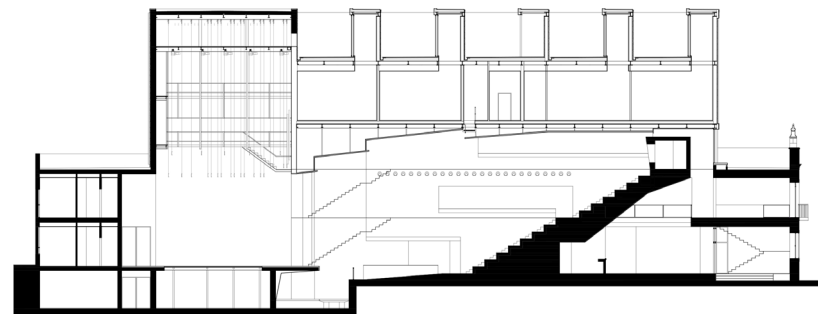
Teatro Miguel Mihura Álvarez de **Medina Sidonia**. Cádiz  
 Pedro Csro González, Frank Mazzarella  
 Aforo: 350 personas  
 2012



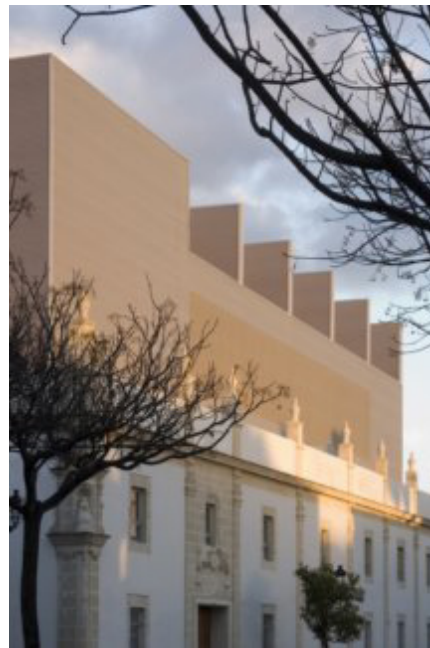
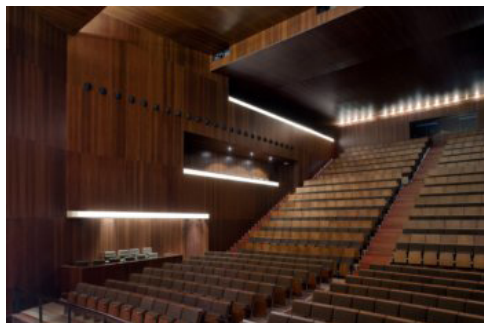
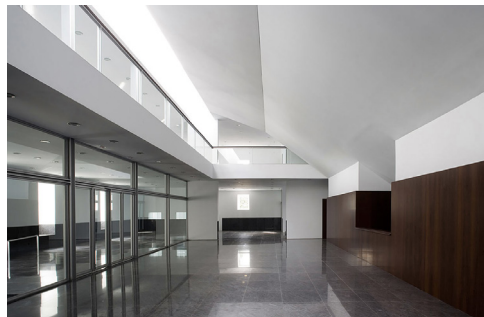
Teatro Municipal de **Olvera**. Cádiz  
Manuel Luna  
No Concluido      Aforo: 140 personas





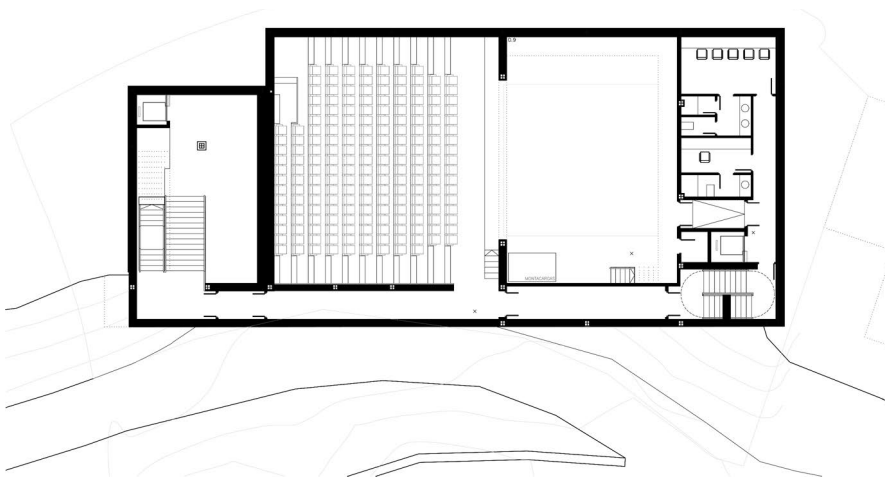
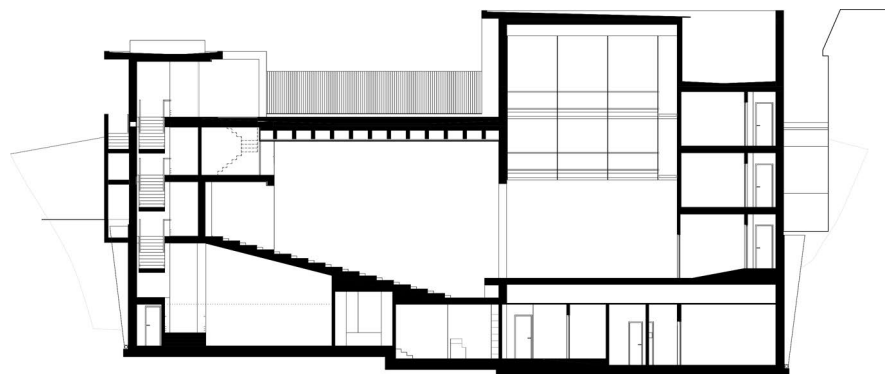
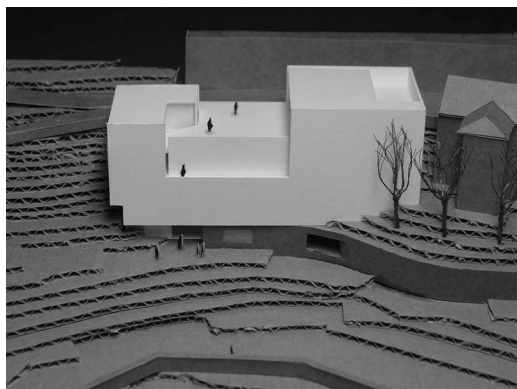
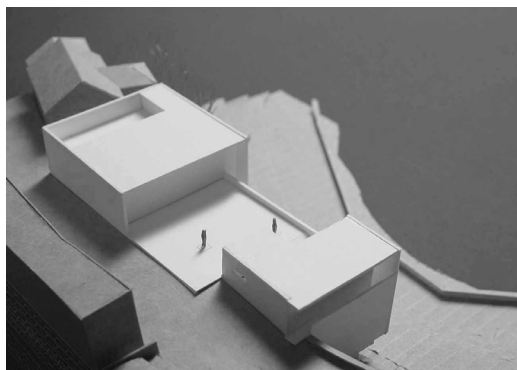


Teatro Municipal Pedro Muñoz Seca de **El Puerto de Santa María**. Cádiz  
José Luis Daroca, José Antonio Carbajal  
Aforo: 534 personas  
2006



Teatro Alcalde Felipe Benítez de **Rota**. Cádiz  
Antonio Haro Greppi  
2007  
Aforo: 350 personas



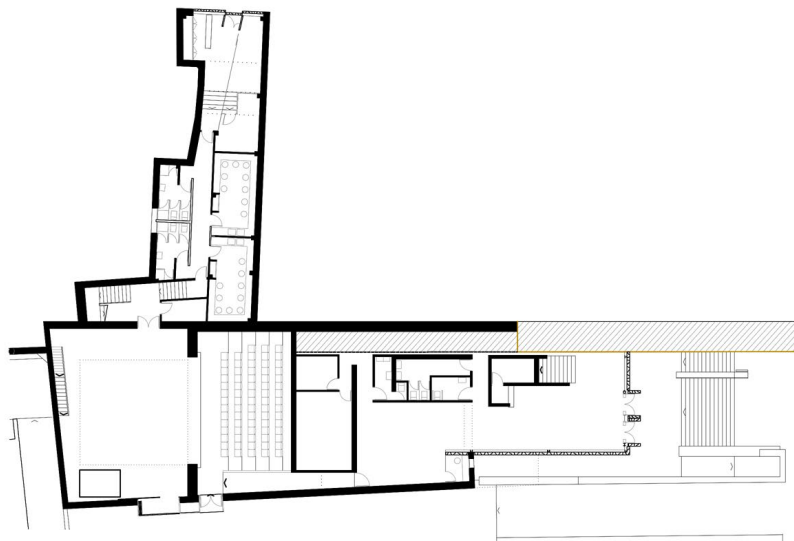
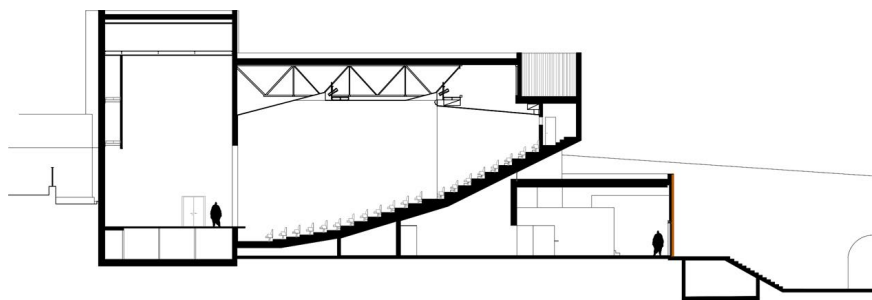


Teatro Municipal de **Setenil de las Bodegas**. Cádiz

Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo

Aforo: 250 personas

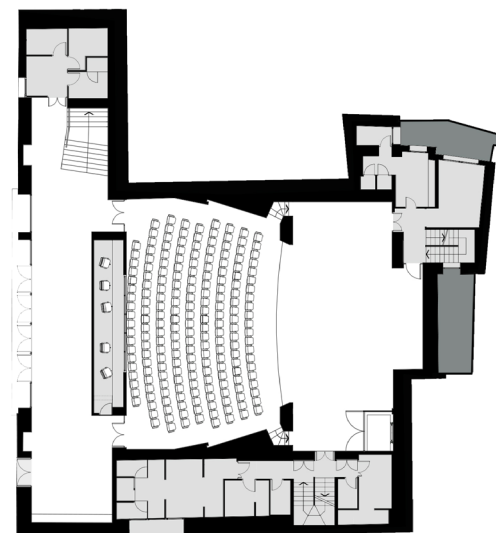
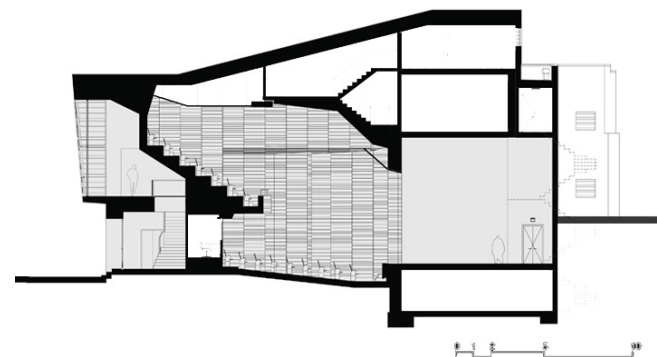
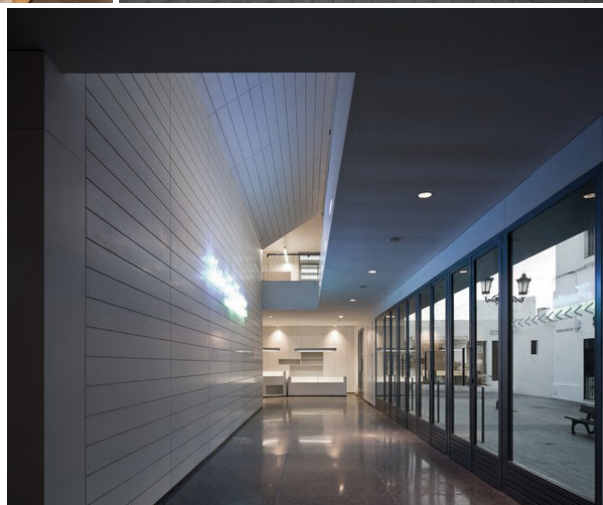
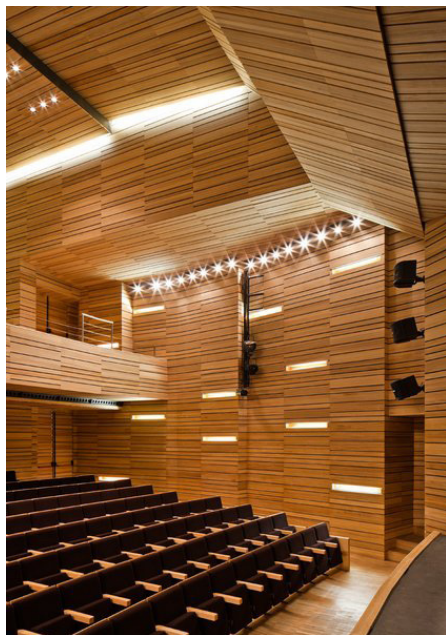
No Construido



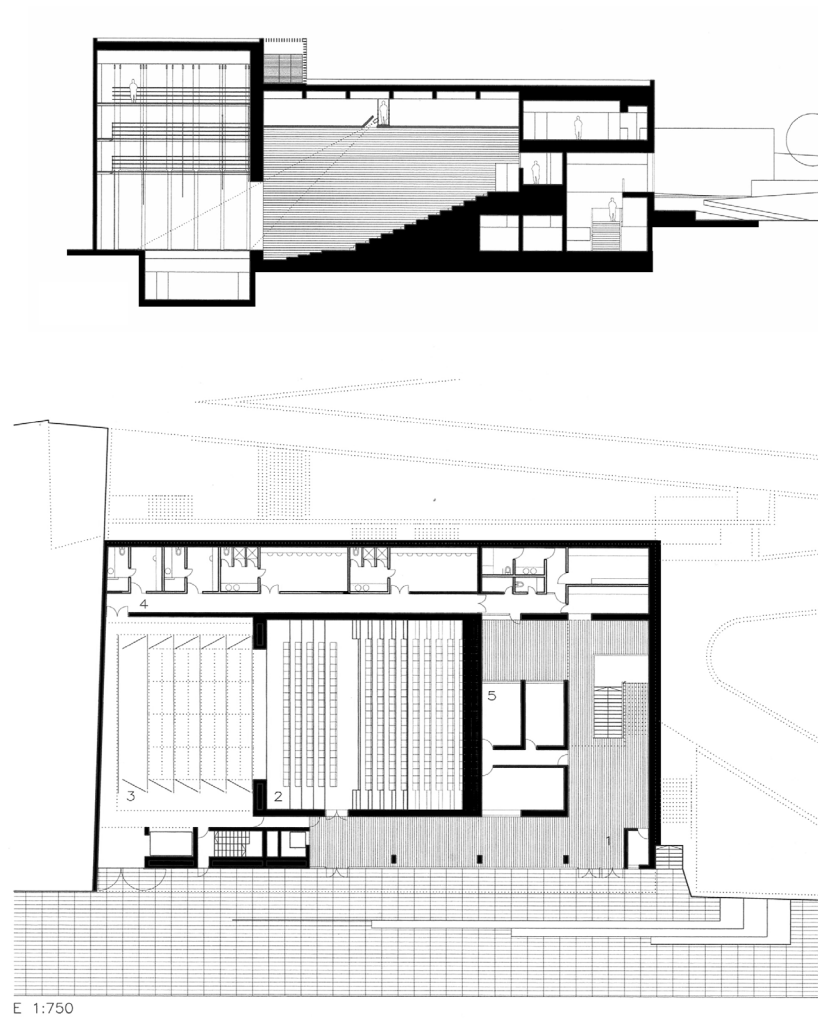
Teatro Municipal Alameda de **Tarifa**, Cádiz  
Miguel Bretones del Pozo  
2011      Aforo: 293 personas



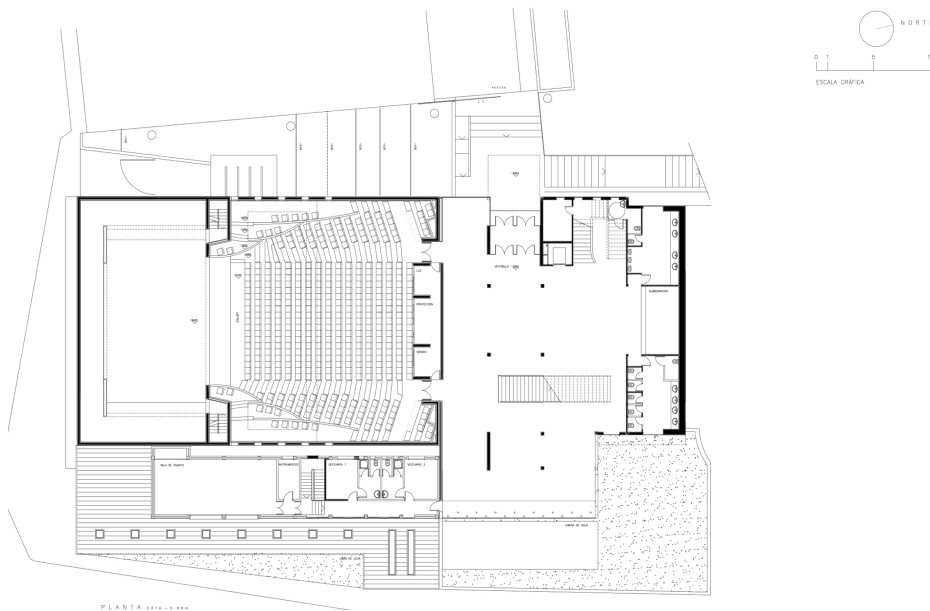
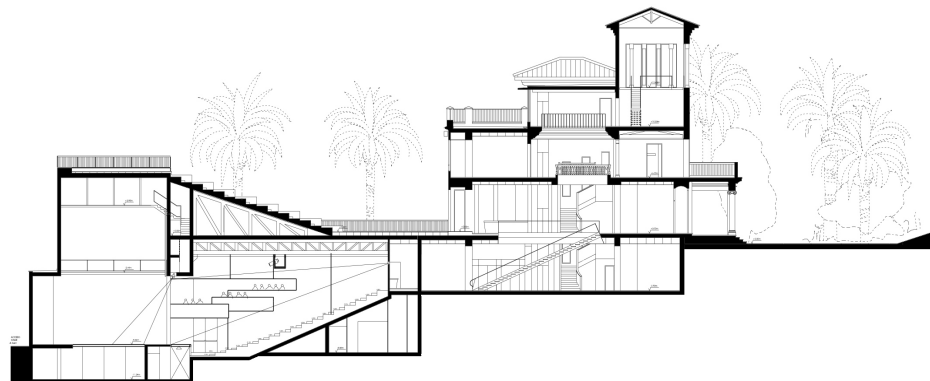
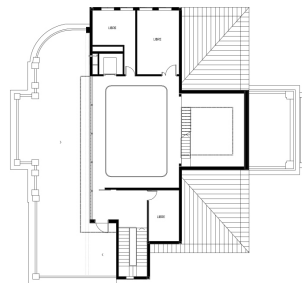
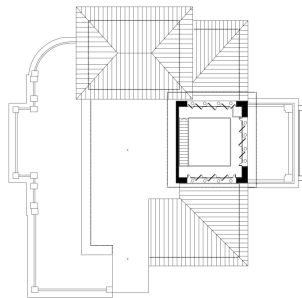
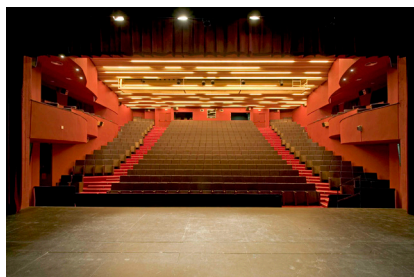
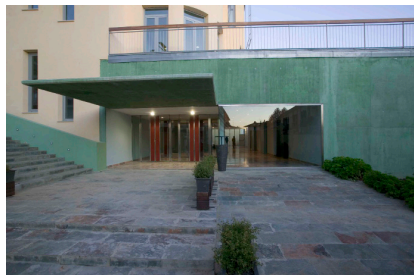




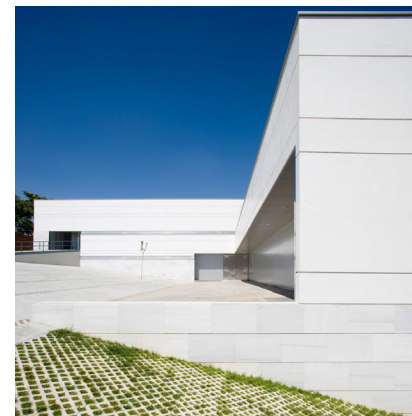
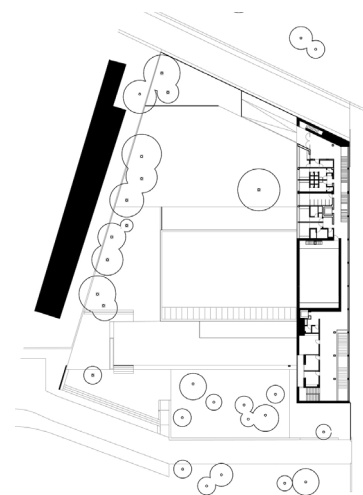
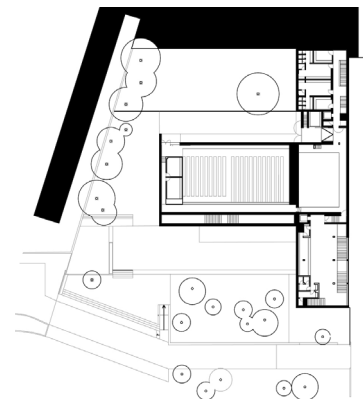
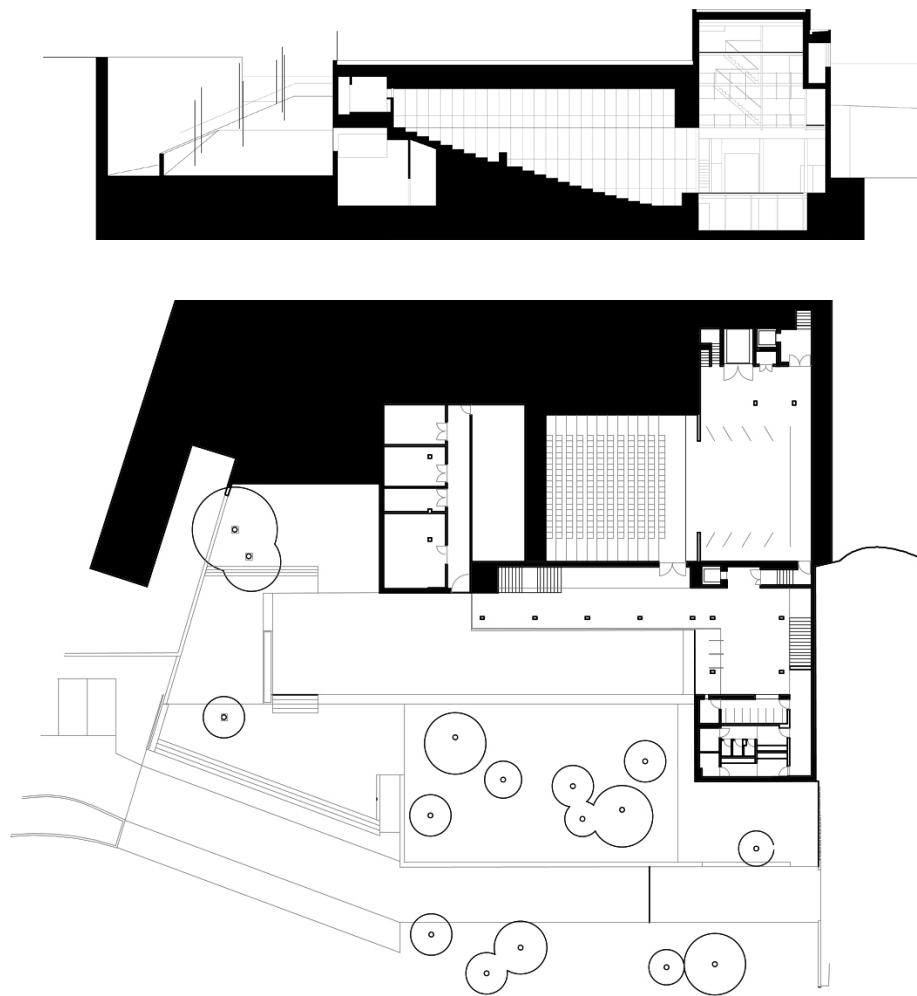
Teatro Cine San Fernando de **Vejer de la Frontera**. Cádiz  
Marta Pelegrín, Fernando Pérez  
Aforo: 349 personas  
2010



Teatro Municipal de **Villamartín**. Cádiz  
Ramón Gil Manrique  
No Construido      Aforo: 352 personas

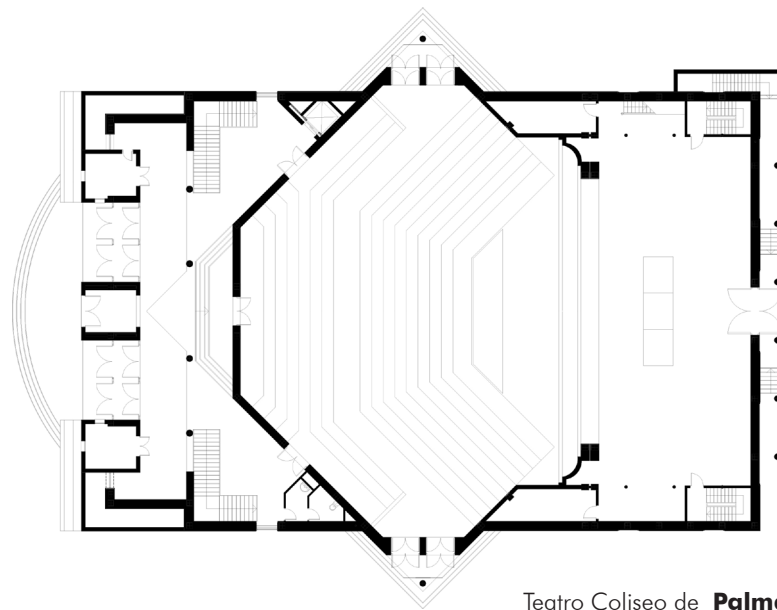
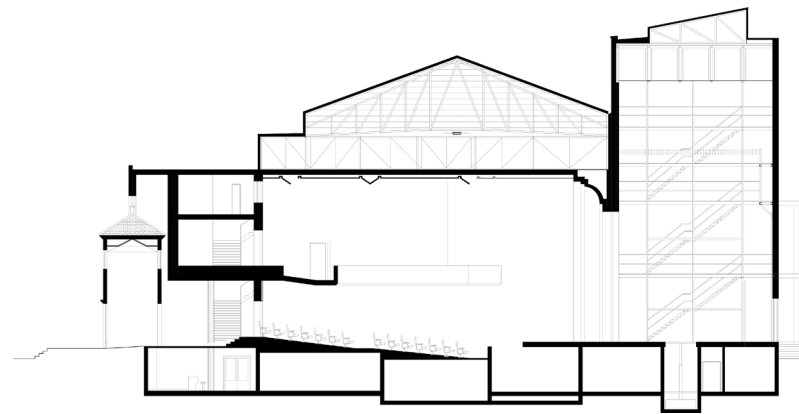


Teatro El Jardinito de **Cabra**. Córdoba  
Felix Pozo Soro  
Aforo: 494 personas  
2005

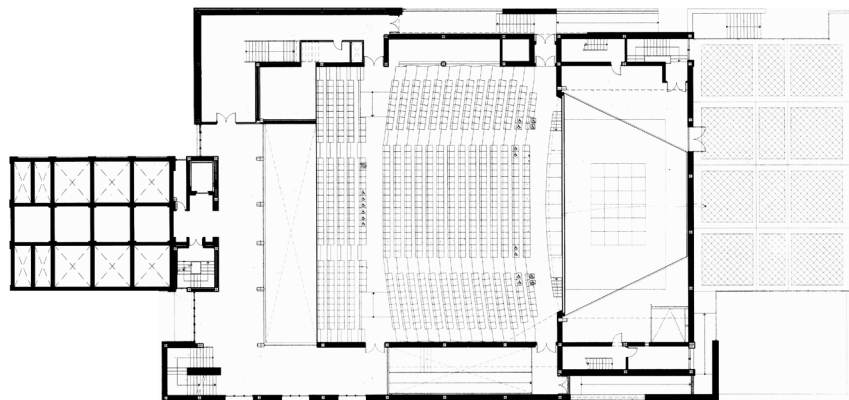
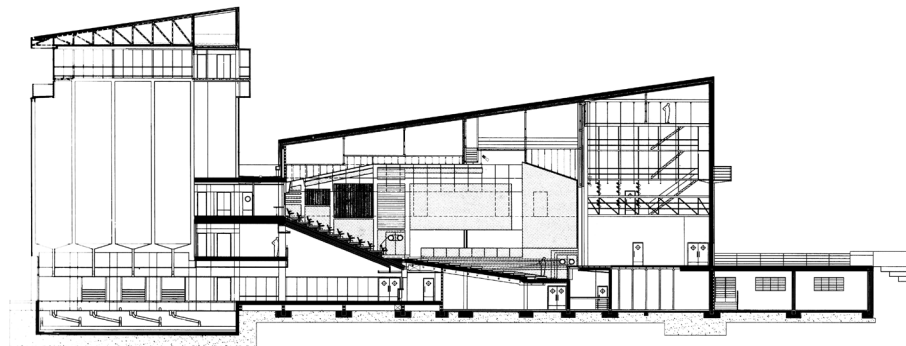


Teatro Municipal Miguel Romero Esteo de **Montoro**. Córdoba  
Gabriel Bascones de la Cruz, Juan Antonio Giles Domínguez, María Toro Pinilla  
2007  
Aforo: 360 personas

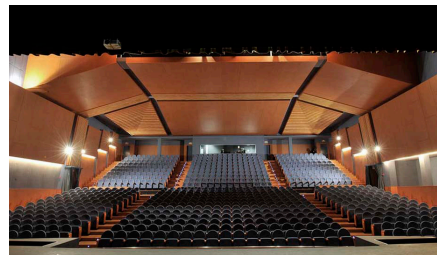


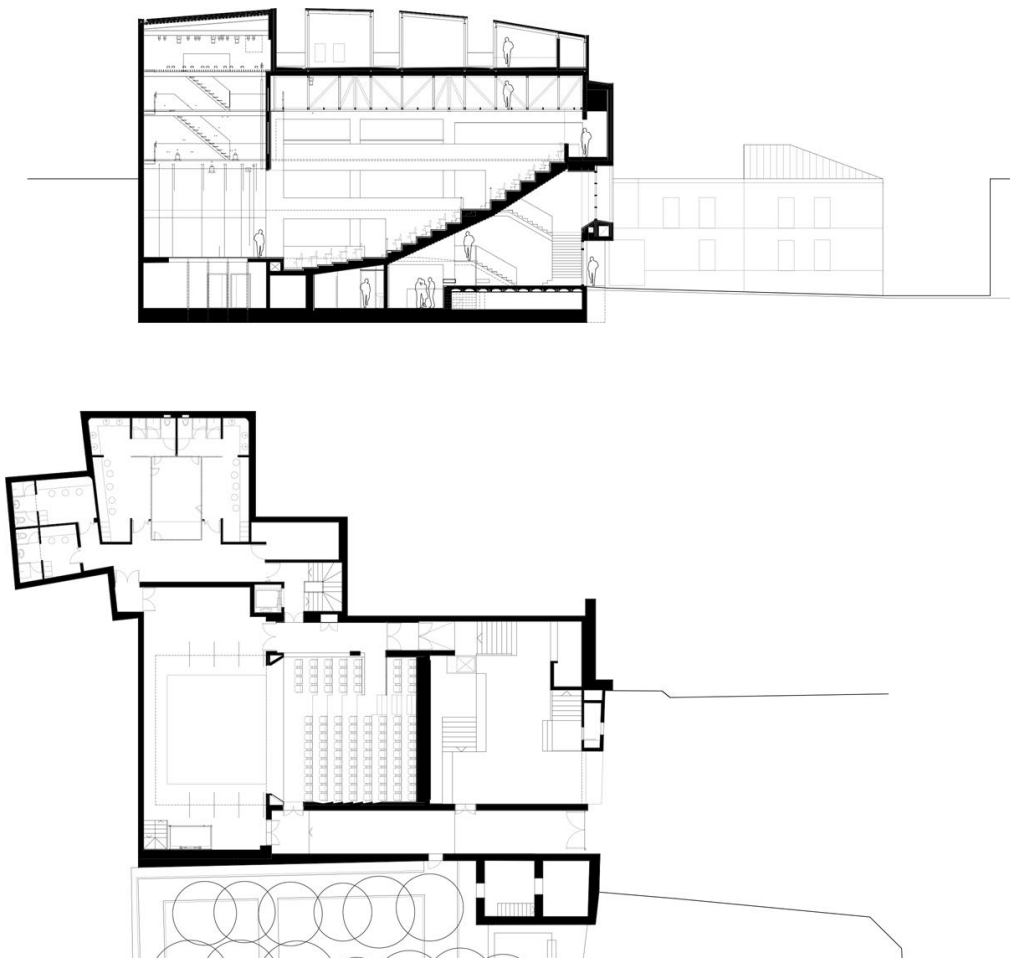
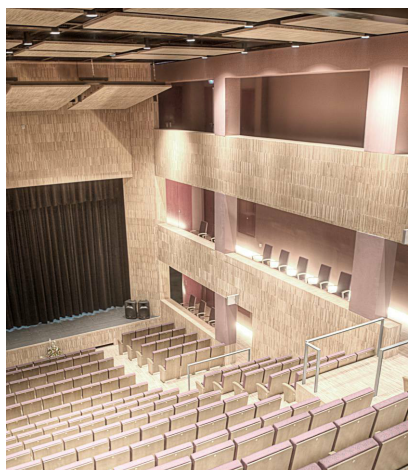


Teatro Coliseo de **Palma del Río**. Córdoba  
 César Egea, Pedro Dugo  
 Aforo: 900 personas 2000



Teatro El Silo de **Pozoblanco**. Córdoba  
José Luis Amor, Juan Salamanca  
2006  
Aforo: 822 personas





Teatro Olimpia de **Villa del Río**. Córdoba  
Miguel Bretones del Pozo  
Aforo: 289 personas  
2009

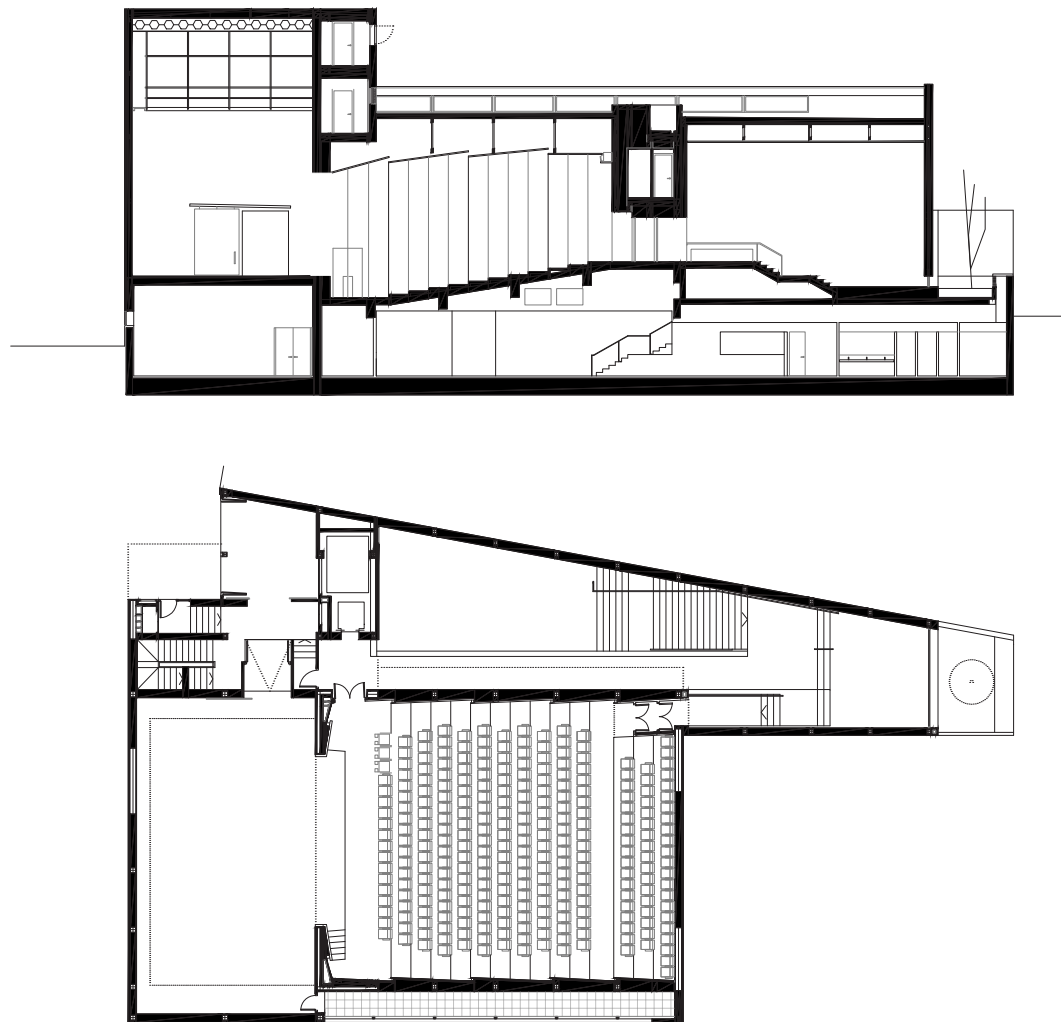
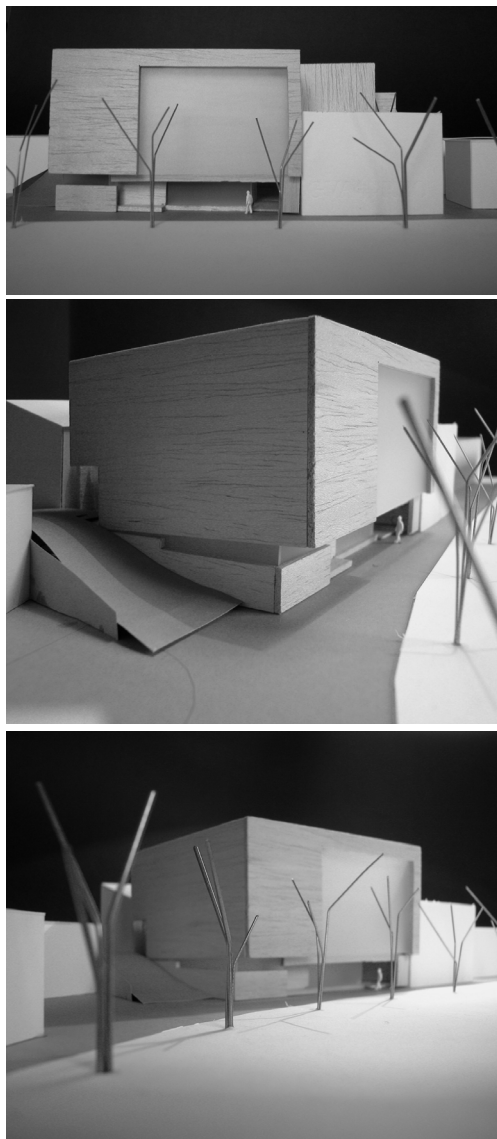


Teatro Municipal de **Fuente Vaqueros**. Granada  
Rafael González Vargas  
2002

Aforo: 312 personas







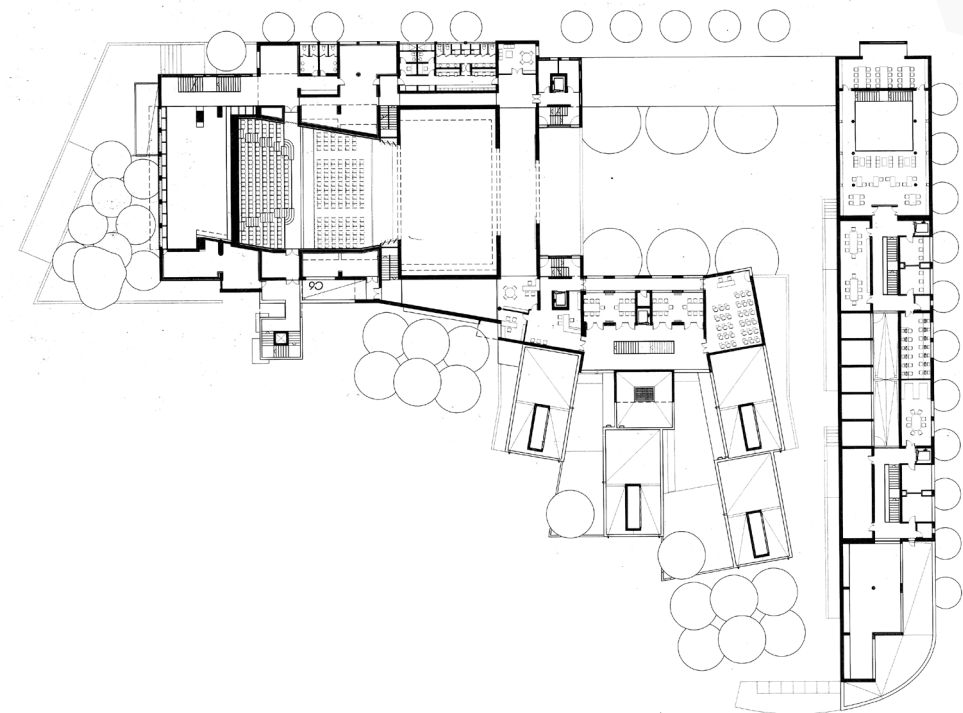
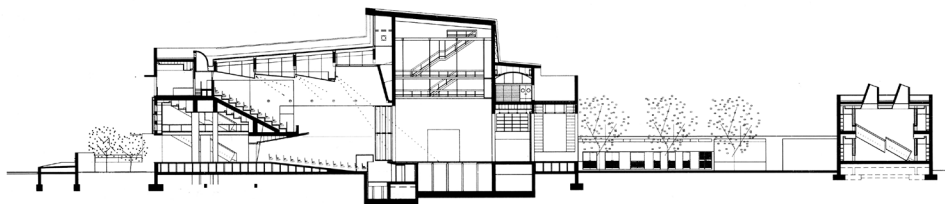
Teatro Municipal de **Iznalloz**. Granada  
 Juan Pedro Donaire, Javier Arroyo  
 Aforo: 250 personas No Construido

Teatro Sierra de **Aracena**. Huelva  
Aurelio del Pozo  
2003      Aforo: 602 personas

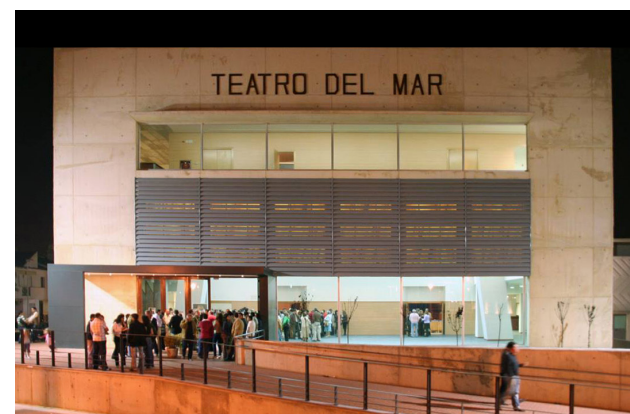




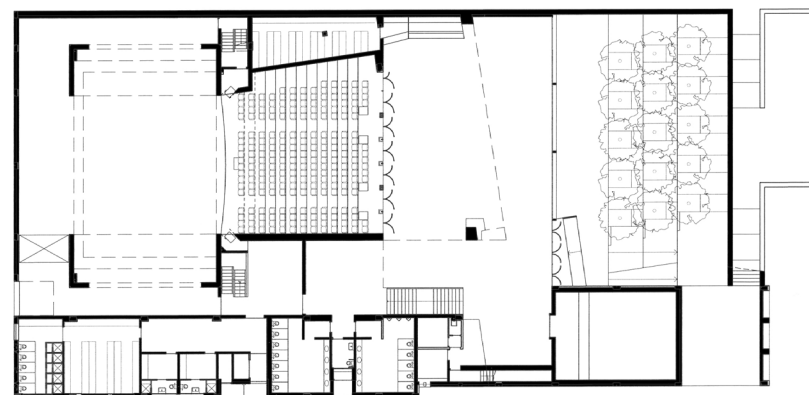
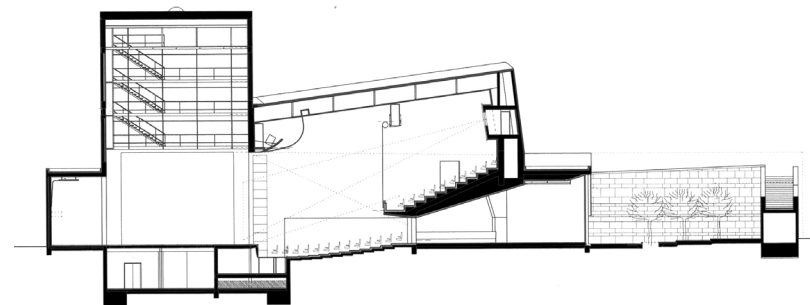
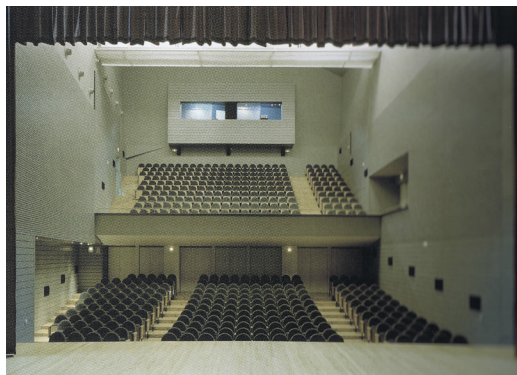
Teatro Municipal Alcalde J.M.Santana de **Lepe**. Huelva  
Francisco del Río Arias, Vicente Lavado Lozano  
Aforo: 500 personas  
2007



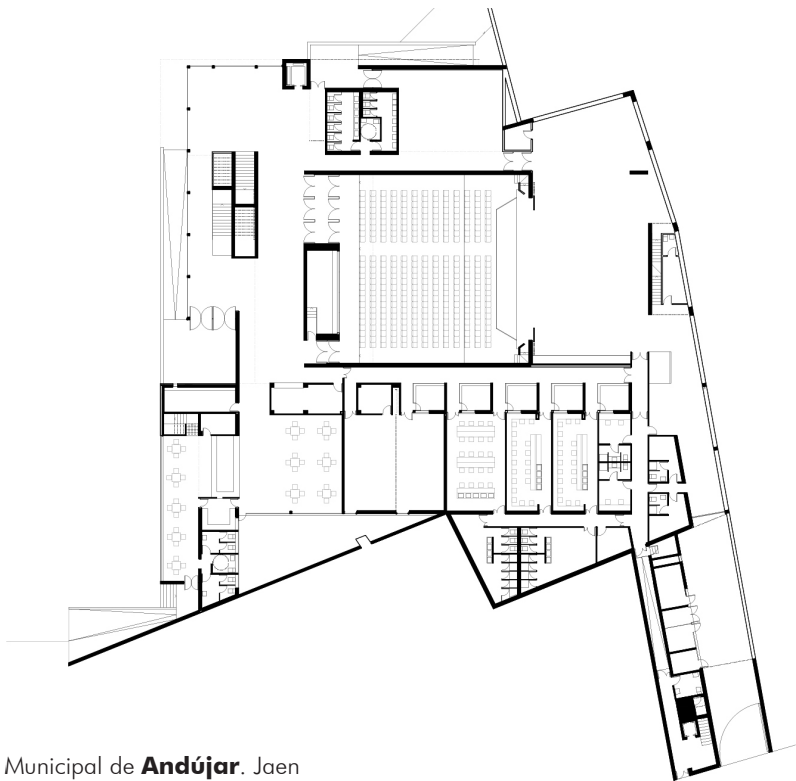
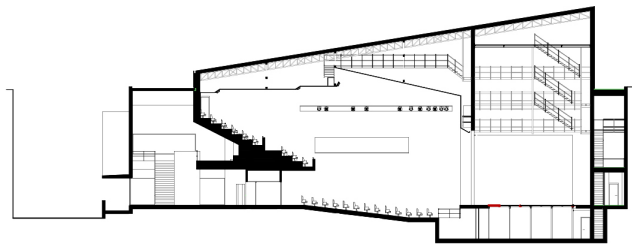
Teatro del Mar de **Punta Umbría**. Huelva  
José Ramon Moreno García  
2006  
Aforo: 436 personas





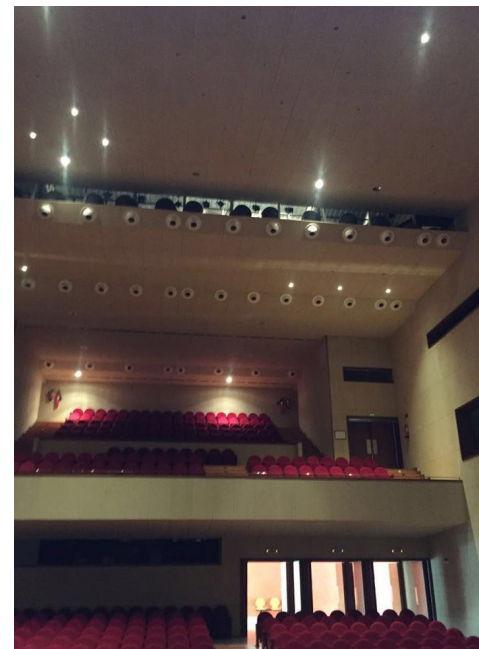


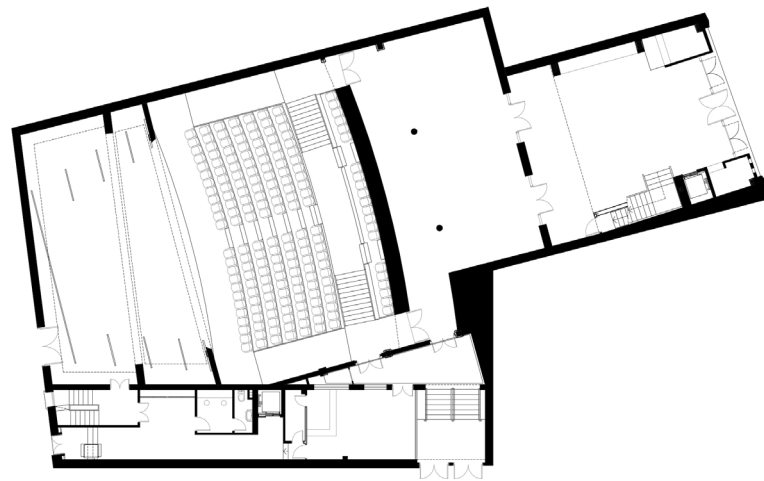
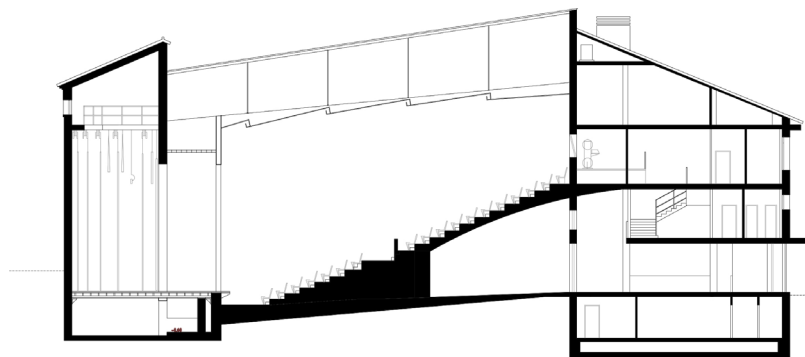
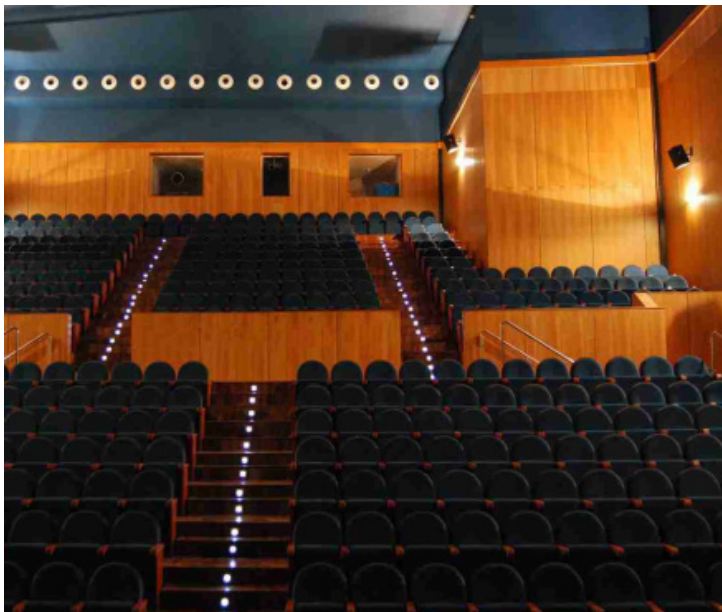
Teatro Municipal de **Valverde del Camino**. Huelva  
 José Ramón Moreno García  
 Aforo: 457 personas  
 2002



Teatro Municipal de **Andújar**. Jaen  
Miguel Bretones del Pozo  
2006

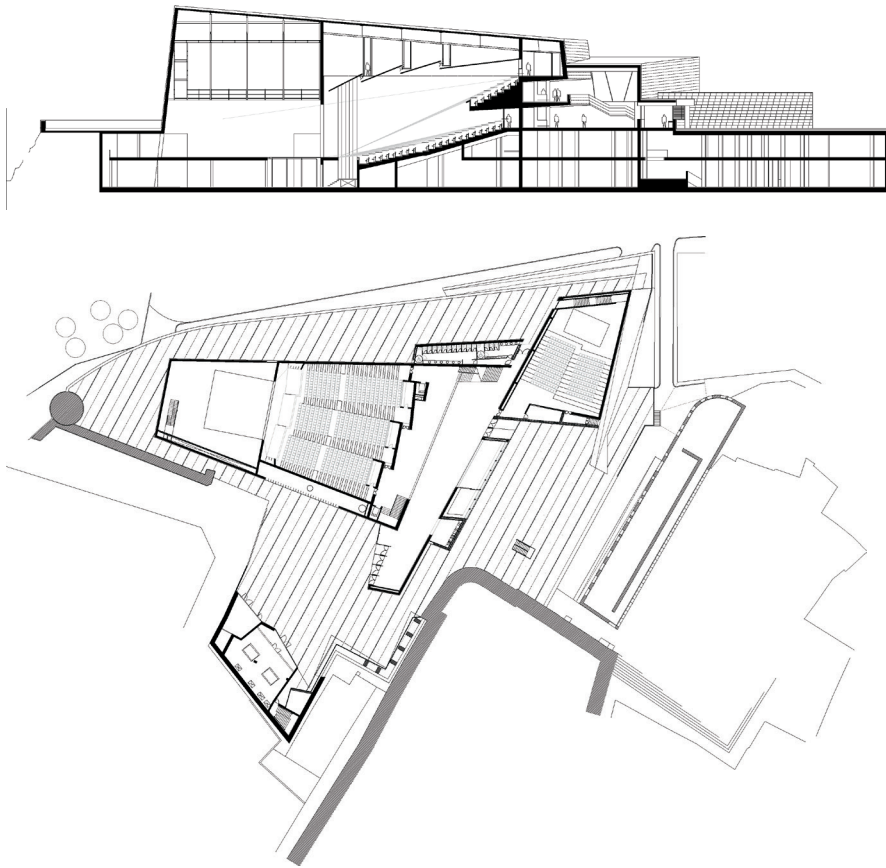
Aforo: 524 personas



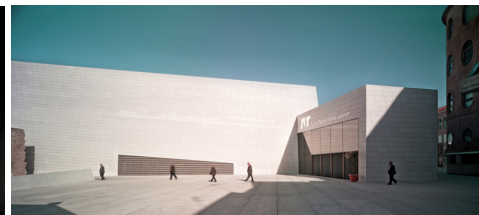


Teatro Montemar de **Baeza**. Jaen  
 Juan Ruesga  
 Aforo: 421 personas 2001

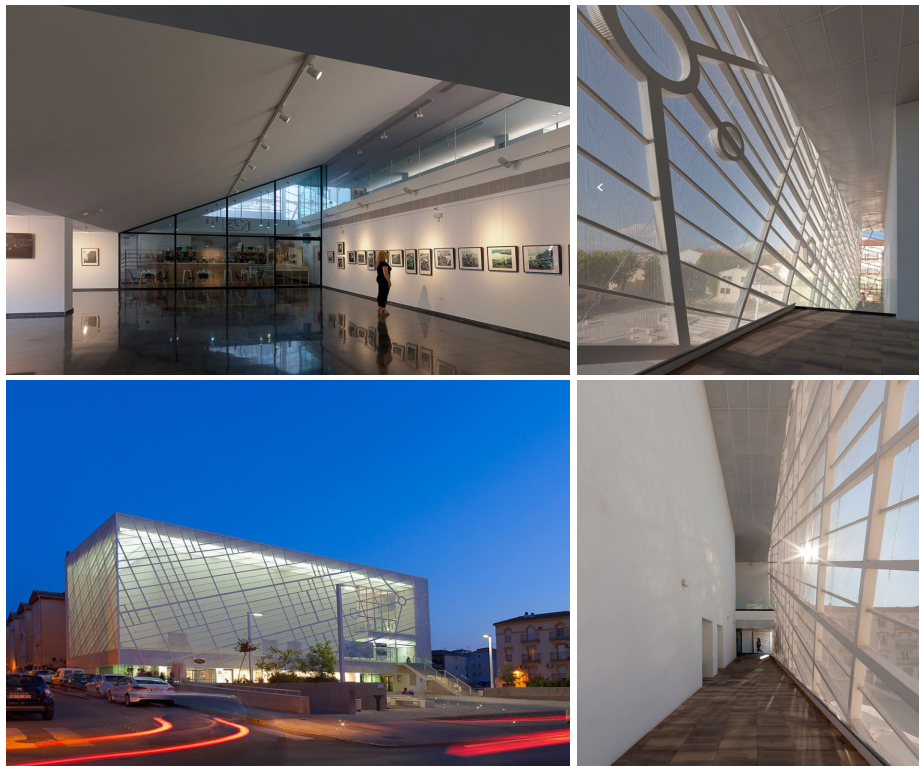




Teatro Infanta Leonor de **Jaen**. Jaen  
José Manuel Pérez Muñoz, José María Morillo  
2008  
Aforo: 1030 personas



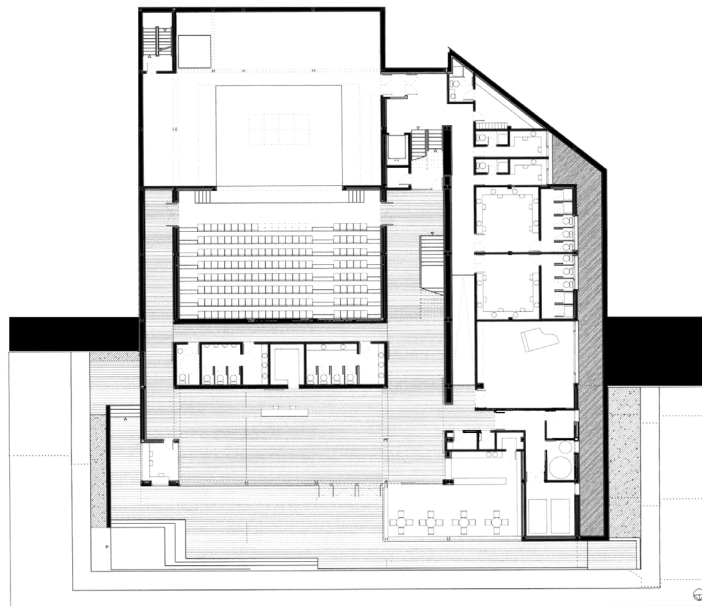
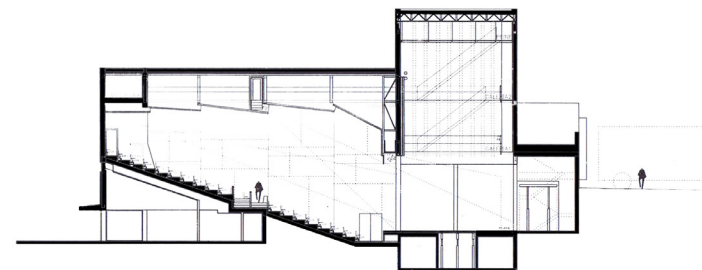




Centro Cultural de **La Carolina**. Jaen  
Alfonso Mollinedo, Dolores Victoria Ruiz, Juanjo Ruiz Martin  
Aforo: 200 personas  
2011

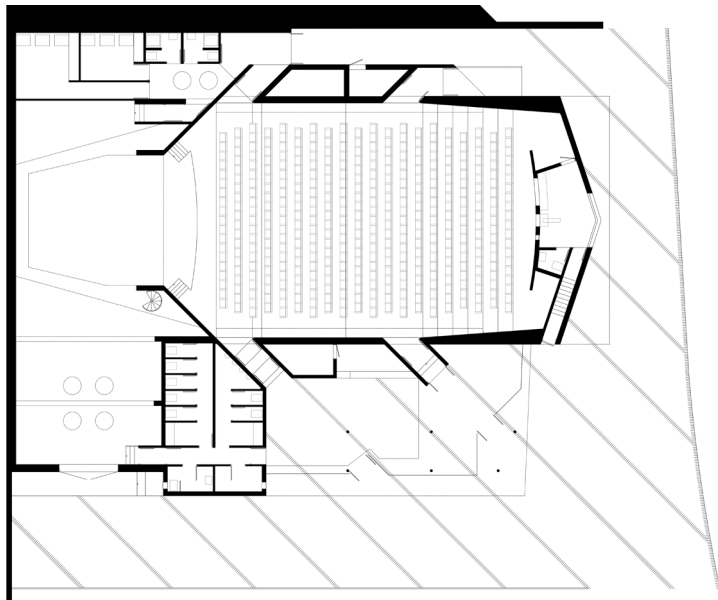
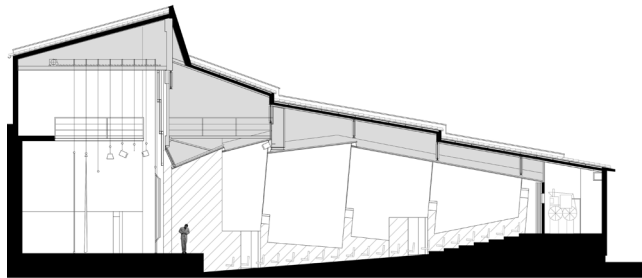
Teatro Maestro Álvarez Alonso de **Martos**. Jaen  
Manuel Amador Rubia Garrido  
2006 Aforo: 500 personas





PLANTA BAJA, ACCESO PRINCIPAL

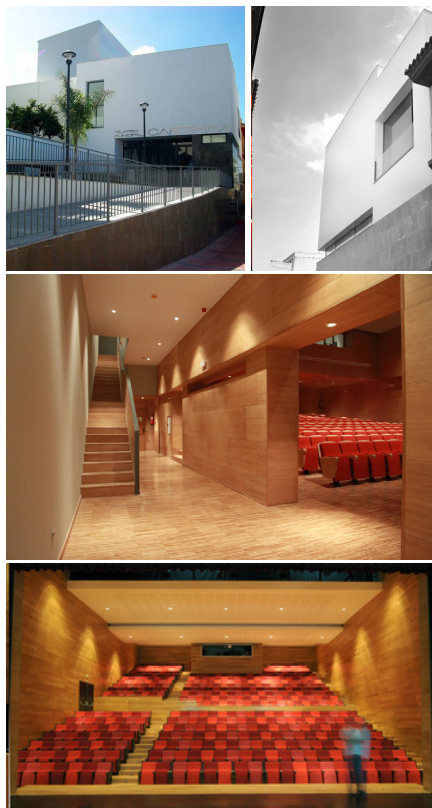
Teatro Antonio Gala de **Alhaurín el Grande**, Málaga  
 Francisco Javier Muñoz  
 2003  
 Aforo: 371 personas



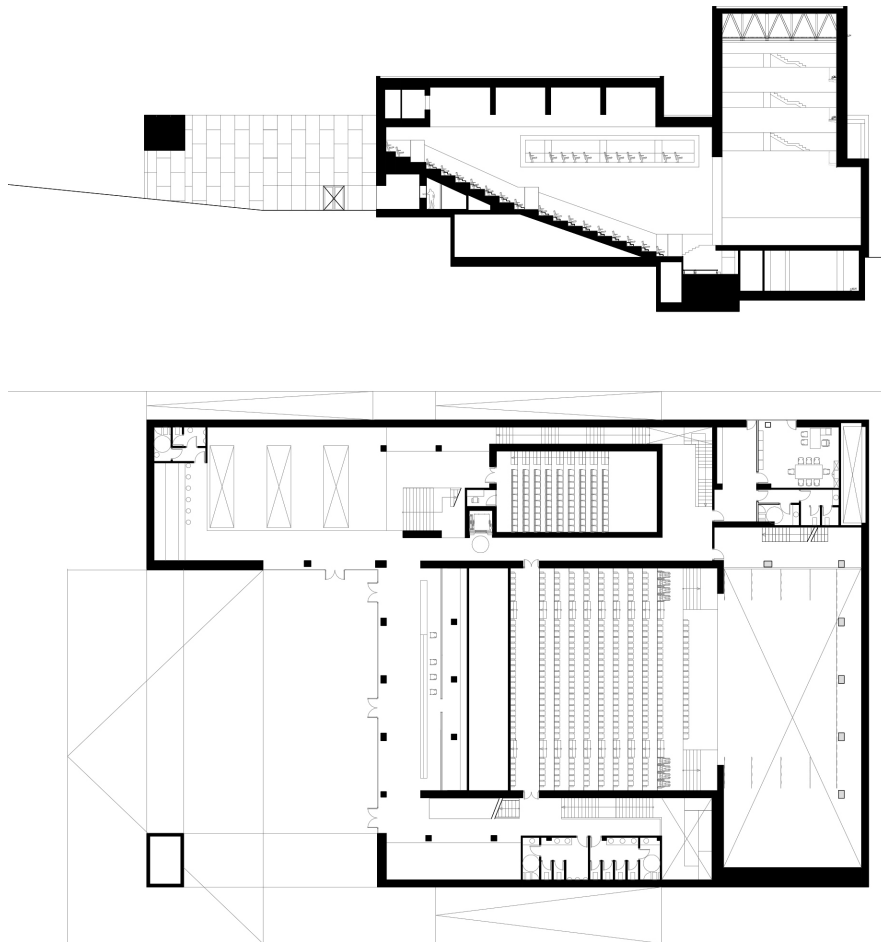
Teatro Cervantes de **Álora**. Málaga  
Juan Gavilanes Vélez  
2000 Aforo: 404 personas





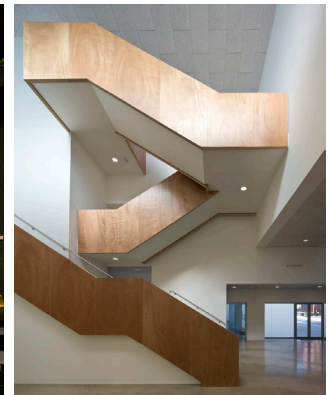
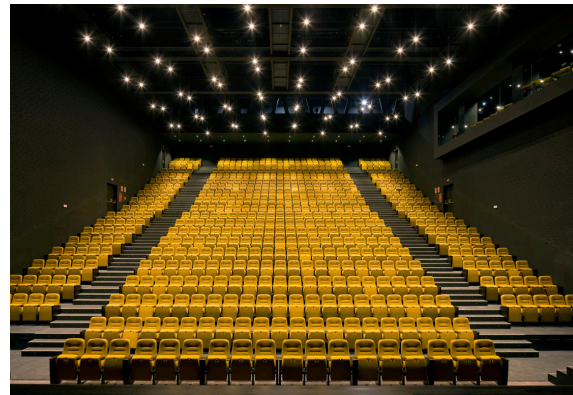
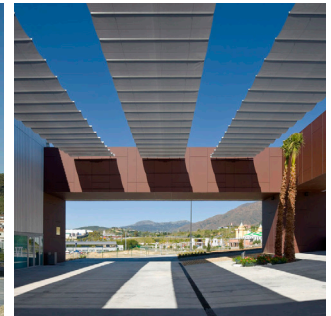


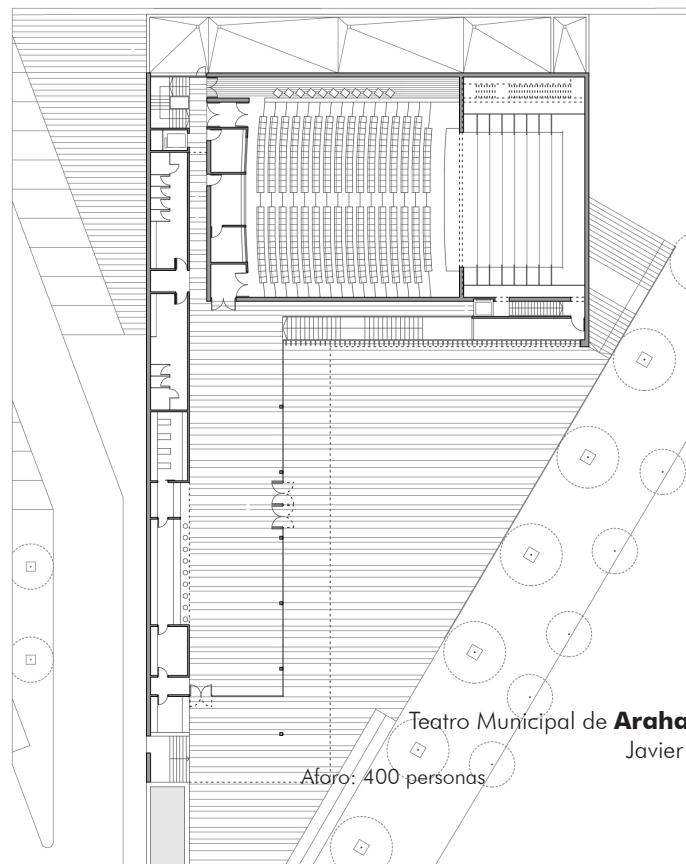
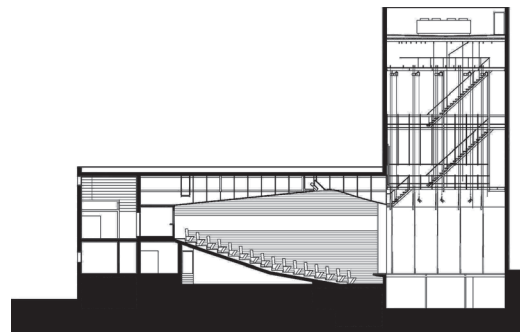
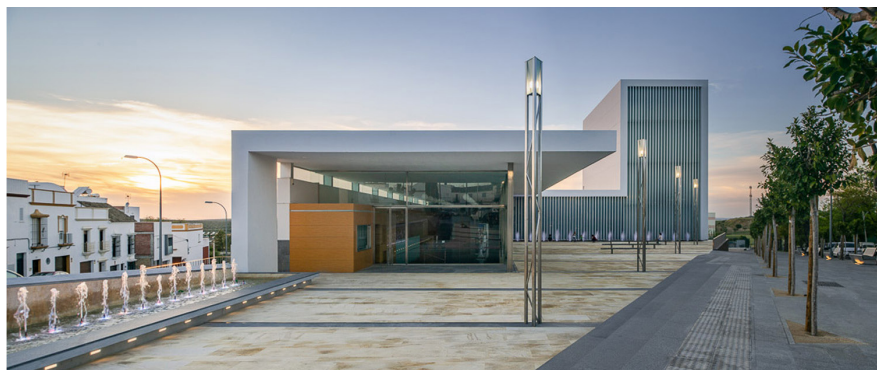
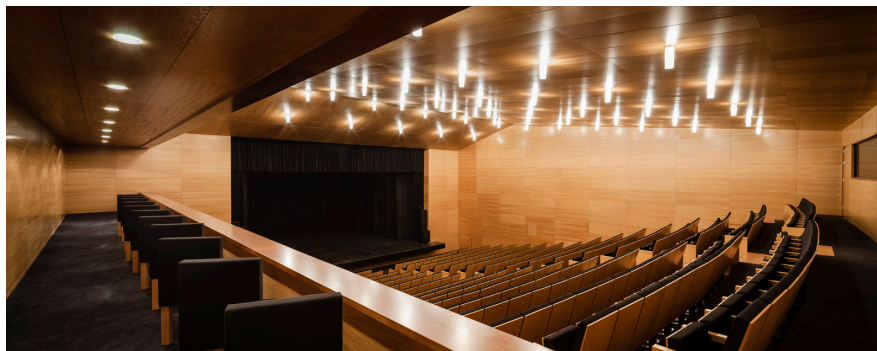
Teatro Municipal Carthima de **Cártama**. Málaga  
Francisco Javier Muñoz  
Aforo: 280 personas 2006



Teatro Auditorio Felipe VI de **Estepona**. Málaga  
Luis Machuca Santa Cruz  
2015

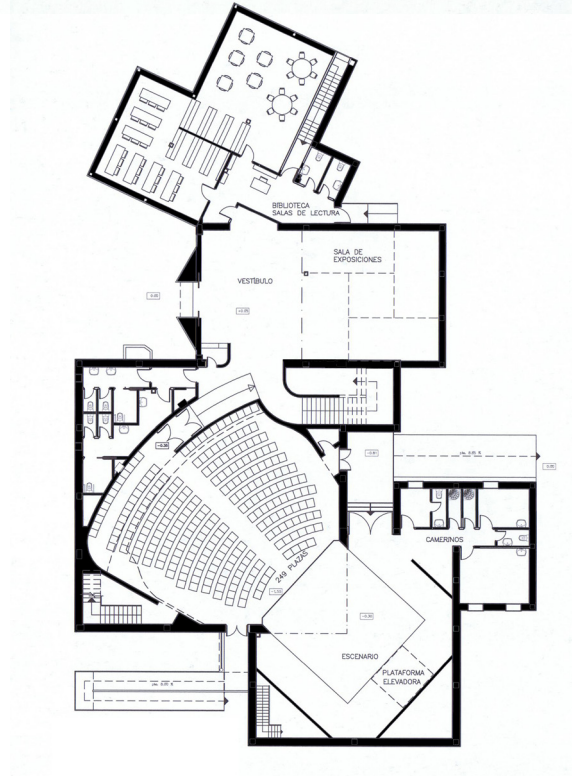
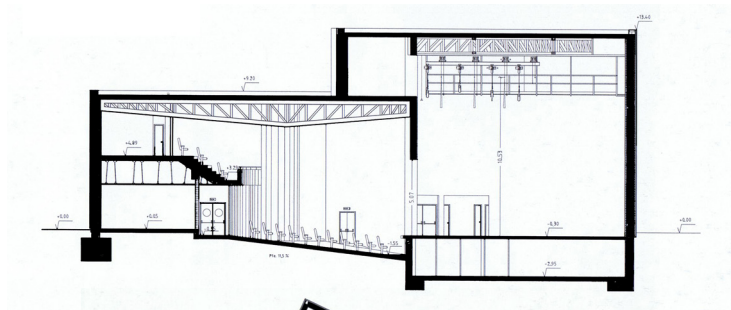
Aforo: 500 personas





Teatro Municipal de **Arahal**. Sevilla  
 Javier Terrados  
 2013  
 Aforo: 400 personas



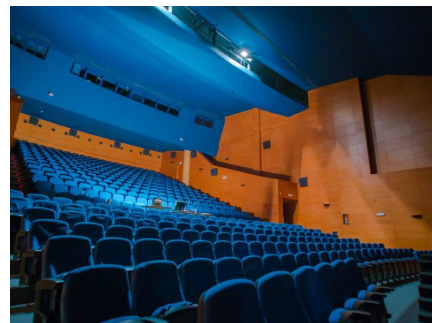
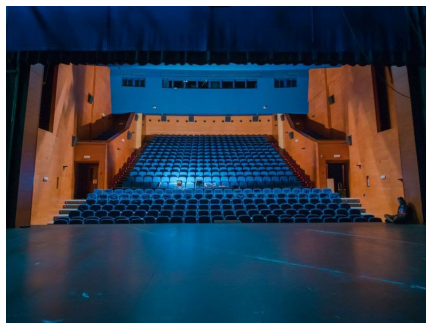
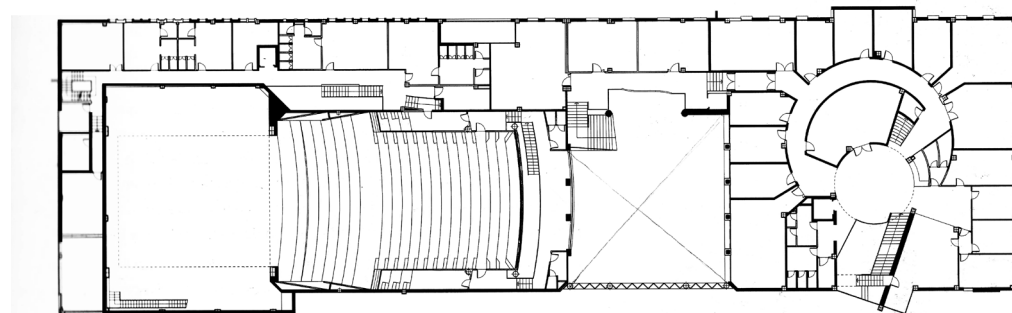
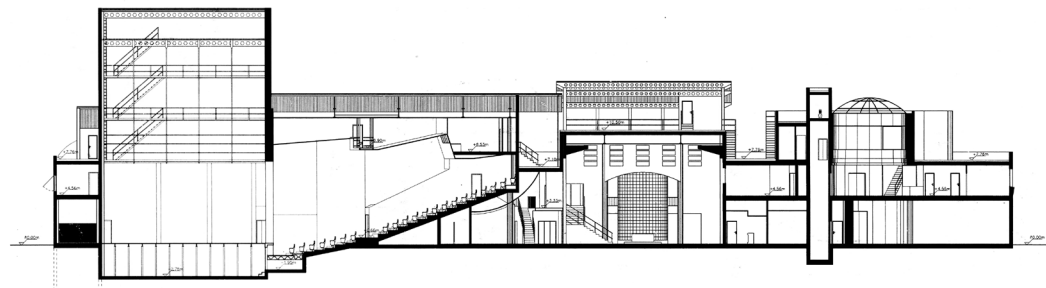


Teatro Municipal Miguel Fisac de **Castiblanco de los Arroyos** Sevilla  
Miguel Fisac, Manuel Flores Llamas  
2002

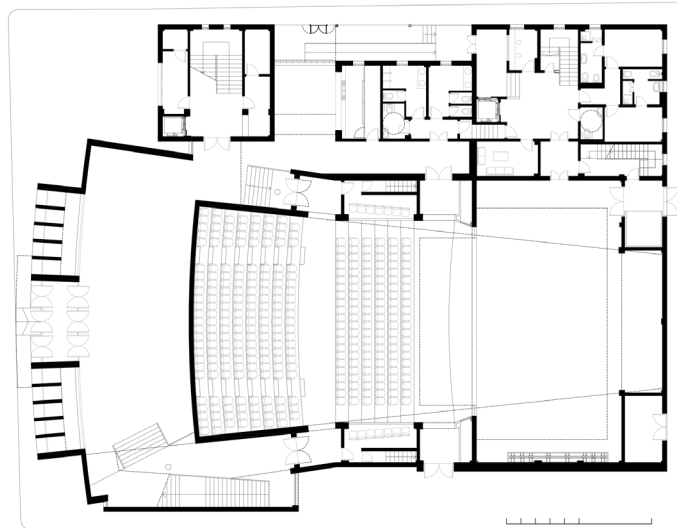
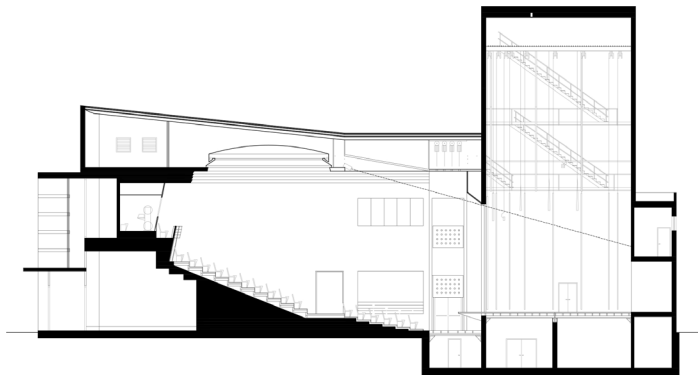
Aforo: 276 personas





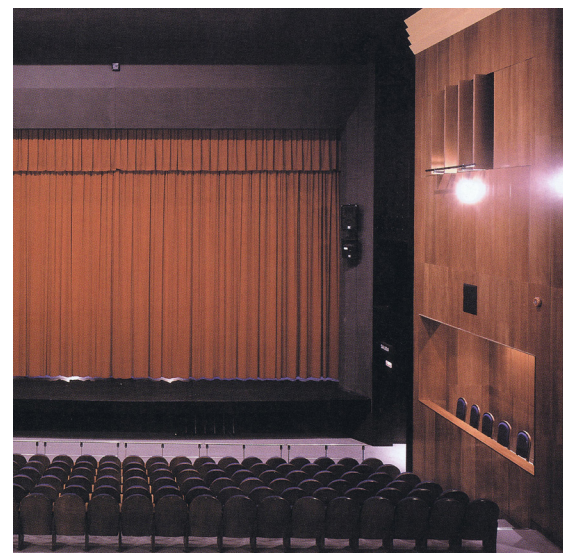


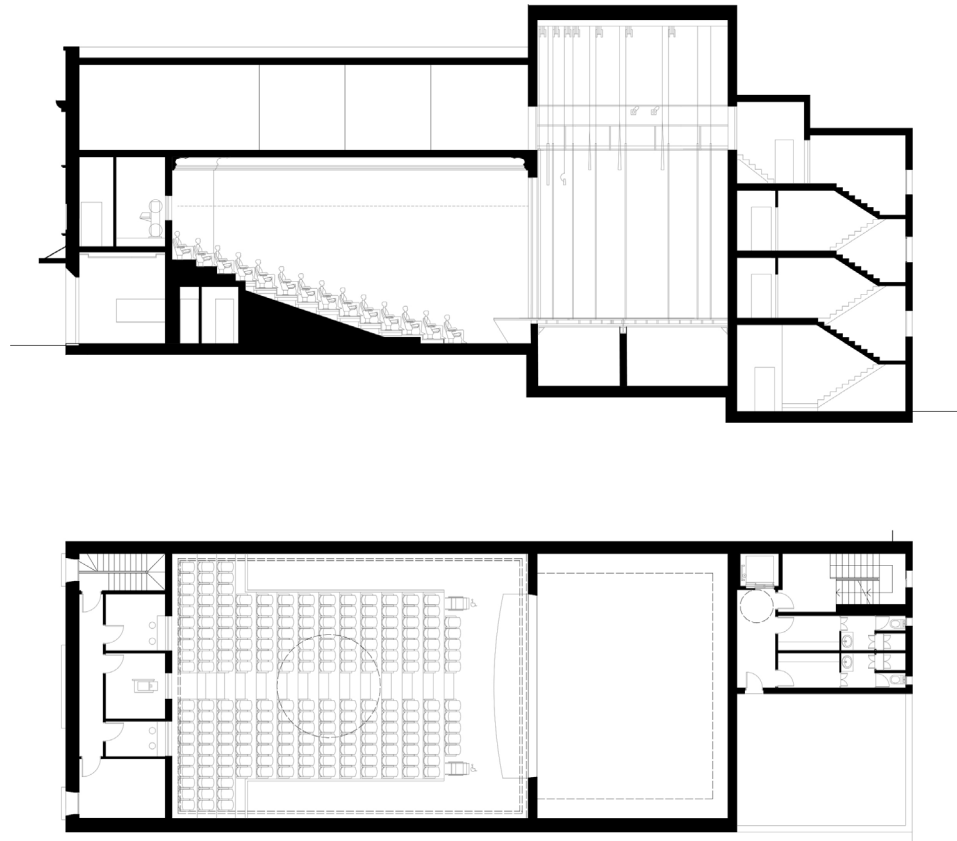
Centro Cultural de la Villa de **La Rinconada**. Sevilla  
Pedro Redondo Cáceres, Carlos Riesco Díaz  
Aforo: 466 personas 2001



Teatro Municipal Pedro Pérez Fernández de **Los Palacios**. Sevilla  
Juan Ruesga  
2000

Aforo: 420 personas





Teatro Municipal de **Montellanos**. Sevilla

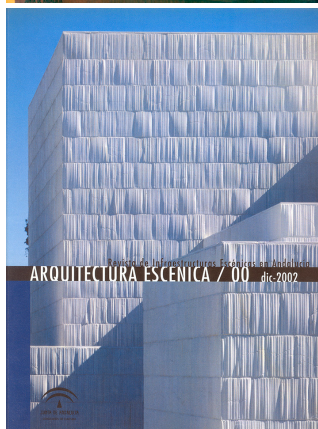
Juan Ruesga

Aforo: 322 personas

No Construido







## B L IO G R A F I A

1. Calvo Poyato, Carmen, Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica Presentación* . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.
2. Calvo Poyato, Carmen, Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica 00* . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.
3. Calvo Poyato, Carmen, Bandrés Villanueva, Alberto. *Arquitectura escénica 01* . Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.
4. *Arquitectura teatral y cinematográfica : Andalucía 1800-1990* . Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.
5. Navarro de Zuñillaga, Javier. *Walter Gropius : Teatro Total de Walter Gropius = Walter Gropius's Total Theatre, 1927* . Madrid: Rueda, 2004.
6. Prieto López, Juan Ignacio. *Teatro total : arquitectura y utopía en el período de entreguerras* . Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.
7. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* . Madrid: Aldeasa [etc.], 2000.
8. Wortmann, Arthur, *De theaters van Herman Hertzberger = The theatres of Herman Hertzberger* . Rotterdam: 010, 2005.
9. Futagawa, Yukio. *Theater* . Tokyo: ADA Edita, 2006.
10. Scarpa, Carlo (, Valente, Esmeralda, and Zanchettin, Vitale. *I teatri di Carlo Scarpa : archivio e ricerca nelle collezioni del MAXXI architettura Milano*: Electa, 2010.
11. Quesada, Fernando. *La caja mágica : cuerpo y escena /* . Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.
12. Mackintosh, Iain. *La arquitectura, el actor y el público* . Madrid: Arco-Libros, 2000.
13. Gerald Adler. *The German Reform Theatre*, 2004.
14. Blas Gómez, Felisa de. *El teatro como espacio* . Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
15. Briosio Sánchez, Máximo, and Hidalgo Ciudad, Juan Carlos. *Espacios escénicos : el lugar de representación en la historia del teatro occidental* Sevilla: Consejería de Cultura ; Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004.
16. Kaplan, Donald M. *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama, 1973.
17. Gentil Baldrich, José María, Yanguas Álvarez de Toledo, Ana, and Martín Pastor, Andrés. *Rito y fiesta : una aproximación a la arquitectura efímera sevillana* . 2a ed. Sevilla: FIDAS [etc.], 2006.
18. Breyer, Gastón A. *Teatro : el ámbito escénico* . Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
19. Grotowski, Jerzy, and Brook, Peter. *Teatro laboratorio /* . 2a. ed. Barcelona: Tusquets,, 1971.
20. Brook, Peter, and Gil Novales, Ramón. *El espacio vacío : arte y técnica del teatro* . 3a ed. en esta colección. Barcelona: Península, 2006.
21. Gaehde, Cristián. *El teatro : desde la antigüedad hasta el presente* . [2a ed.]. Barcelona: Labor, 1930.
22. *Arquitectura teatral en España : exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU : diciembre 1984-enero 1985*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1984.
23. Vitrubio Polión, Marco, Perrault, Claude, and Castañeda, Joseph. *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio* . ED. facs. Sevilla: Extramuros, 2007.